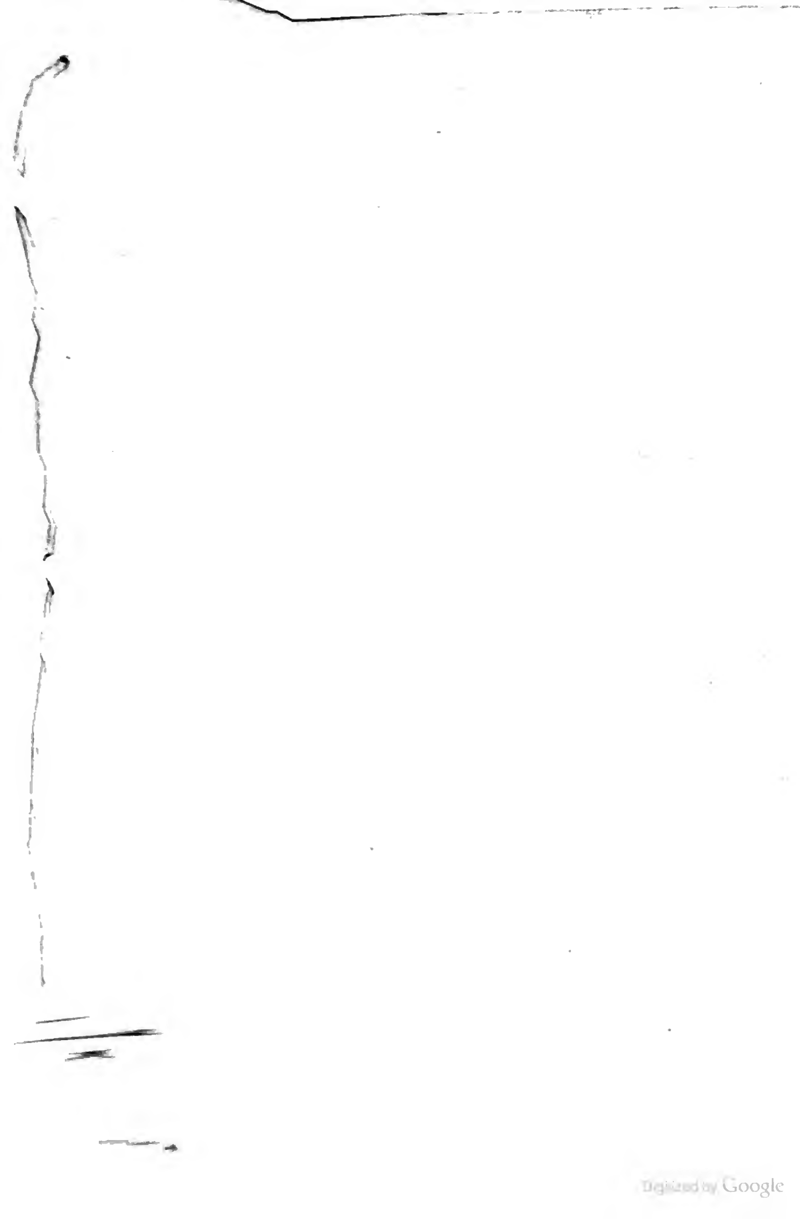
Der Zusammenbr... des deutschen Idealismus

Paul Ernst







Paul Ernst

Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus

An die Jugend

★

München 1918 bei Georg Müller

Inhalt

Einleitung

Die nachfolgenden Aufsätze sind gedacht als Abschnitte eines Buches; daß dieses Buch doch kein einheitliches Werk geworden ist, sondern nur eine Sammlung von Aufsätzen, hat teils äußere Gründe, teils aber auch innere: ich habe ein Weltbild in mir, aber ich kann es nicht einheitlich darstellen; ich bin ein Denker, aber ich habe nicht die Begabung des Denkers.

Wenn man von jemandem sagen würde: er ist ein Dichter, aber er hat keine dichterische Begabung, so würde man ihm ganz gewiß den Rat geben, seine Arbeiten nicht zu veröffentlichen; und man hätte sehr recht. Die Werke eines entsprechend zum Denken gewendeten Menschen muß man aber anders bewerten.

Ein jeder Mensch ist ein Stück einmalige Wirklichkeit. Entwickelt sich aus ihm ein selbständiges Weltbild, so hat das mindestens den Wert, daß die Möglichkeiten unserer Gattung erweitert werden können; es kann aber auch außerdem den Wert haben, daß es uns fördert. Wenn er es auch nicht angemessen darstellen kann, so kann er es doch in der Weise eines Liebhabers so weit mitteilen, daß diese erste Wirkung eintritt; und vielleicht folgt auch die zweite. Ich habe den Versuch einer solchen liebhabermäßigen Darstellung gemacht.

In einer anderen Zeit würde mein Versuch vermutlich nicht nötig sein. Ich bin Dichter, und wenn alles in Ordnung ist, so muß der Dichter sein ganzes Weltbild mit seinen dichterischen Mitteln darstellen können. Wenn man Calderons Arbeiten von den Lustspielen über die Trauerspiele zu den geistlichen Festspielen und über diese zu den Ausstattungsstücken betrachtet, so sieht man, wie das möglich ist selbst bei dem scheinbar widerspenstigsten Stoff. Aber ein heutiger Dichter ist ja eigentlich überhaupt schon ein Widerspruch

in sich, denn das gegenwärtige Zeitalter macht schon sein bloßes Bestehen — gar von Widerhall soll nicht einmal die Rede sein — unmöglich, und nur durch allerhand Verwicklungen kann ein Dichter heute einiges gestalten: das meiste muß er in sich verschließen. Wenigstens etwas von dem, was dergestalt nicht ausdrückbar ist, versuche ich also als Liebhaber in wissenschaftlichem Denken auszudrücken.

Nicht Liebhaber bin ich in der Untersuchung von Dichtungen. Von solchen Untersuchungen ging mein Denken auch immer aus; aber bald fand ich, daß das, was ich hier fühle und will, mit allen andern Inhalten meiner Seele und auch meines Geistes zusammenhängt.

Auf die dichterischen Untersuchungen bin ich durch meine Tätigkeit als Dichter gekommen. Ich habe sehr viele Jahre lang gesucht, einen Gehalt auszudrücken, von dem ich vielleicht sagen darf, daß er mit meinem Wesen gleich ist. Als es mir geglückt war, ihn zum ersten Male zu gestalten, in meinem Demetrios, da hatte ich für mich die Tragödie wiederentdeckt, die man in unserer klassischen Zeit schon fast vollständig geahnt hatte, ohne sie doch ganz wiederzufinden; welche Ahnung denn freilich in der Folge völlig vergessen war. Ich selber war mir damals aber auch nicht klar über meine Arbeit; um mich selber zu verstehen und einen Gefühlsgehalt, dem die Menschen um mich verständnislos gegenüberstanden, erforschte ich die ältere Dichtung, und als mir meine Einsamkeit allmählich immer deutlicher wurde, suchte ich mir einen Anschluß vorzutäuschen, indem ich auf Alfieri, den reinsten Vertreter der Tragédie classique, zurückging. Tatsächlich habe ich mich wahrscheinlich von Ibsen aus weitergebildet.

Dieses Zurückgehen war ein Irrweg der Überlegung, nur der Überlegung, verursacht durch die Angst des alleingelassenen Verstandes, nicht der Tat, denn das Gefühl wandelt ja nachtwand-

lerisch sicher, und ich habe meine Schauspiele ohne eine Verbindung zu Vergangenem gedichtet. So kam es, daß ich erst verhältnismäßig spät zu dem doch so naheliegenden Gedanken kam, daß es sachliche Gesetze des Dichtens gibt, und daß, wenn die Zeit reif ist für eine dichterische Form, die Werke dieser Form entstehen. Ich weiß heute, daß der Gefühlsgehalt unserer Zeit sich in mir geformt hat: und mit tiefer Demut erkenne ich diese Formung als ein Geschenk Gottes an einen unermüdlichen Arbeiter, als den ich mich mit Stolz nennen kann.

Aber nun suchte ich mir klar zu werden, wie denn das möglich war, daß ein Jahrhundert lang die Dichtung bei uns so gänzlich mißverstanden werden konnte; weshalb unsere Dichter nicht an das Ziel gelangten, an das sie gelangen mußten; und ich sah ein, daß das nur zu verstehen war, wenn man das gesamte Geistesleben des Volkes in die Betrachtung zog.

Mag nun hier ein eigentümlich klingender Ausdruck erlaubt sein, er trifft die Wahrheit: ich hatte die Antwort in mir; aber sie ist mir nur allmählich bewußt geworden.

Das gesamte höhere Leben der Menschheit ist eine Aufgabe der Form.

Wissenschaftlich beweisen kann ich diesen Satz nicht. Ich kann nur sagen: ich war nicht nur befreit, als ich die Form des Schauspiels beherrschte; ich habe dann auch in meinen Dichtungen Dinge gesagt, deren Verständnis mir selber erst nach Jahren aufgegangen ist; was die Alten erzählen von der Göttin, welche den Dichter ihre Geheimnisse offenbaren läßt, das ist die richtige sagenmäßige Darstellung eines seelischen Vorganges. Ich kann nur hinzufügen: Ich war nicht nur befreit, als mir klar wurde, daß auch die Religion eine Aufgabe der Form ist; ich habe dann Einsichten gehabt, die weit über meine eigene Kraft hinausgingen, denn mir fehlt die schöpferische Frömmigkeit.

Die heutigen Völker haben die Erbschaft des Altertums angetreten, aber des verfallenden Altertums. So kamen sie nur sehr selten dazu, eigene Formen zu schaffen, und eines nach dem andern sind diese Völker deshalb abgestorben, fast ohne der Menschheit etwas zu hinterlassen. Die heutigen Deutschen haben sich am freiesten von der verhängnisvollen Erbschaft gehalten; aber auch bei ihnen haben sich keine selbständigen Formen entwickelt: und hierin liegt die Ursache des Zusammenbruchs unseres klassischen Idealismus.

Wenn die Völker keine schöpferischen Aufgaben mehr haben, dann werden sie gedankenlos, genußsüchtig und gemein. Seit jenem Zusammenbruch sind wir sehr weit auf dem Wege der Gemeinheit fortgeschritten. Aber hoffentlich wird dieser Krieg ein so großes Unglück für uns, daß wir uns wieder besinnen, und vielleicht sind wir noch so jung, daß wir unsere Geschichte wieder ganz von vorn anfangen können.

Der Dichter hat es leicht, in seiner Kunst nur eine Formaufgabe zu sehen. Er ist, wie jeder Künstler, ein Handwerker, und ein ehrlicher Handwerker denkt nur daran, seine Sache ordentlich zu machen. Aber wenn man mit dem wissenschaftlichen Denken alles in Form auflöst, dann stellt man sich eine sehr schwere Aufgabe. Wenigstens meine Kräfte sind dieser Aufgabe nicht gewachsen. Man muß hinter den Worten und Satzformen denken; dazu gehört eine gewaltige körperliche Kraft. Ich wollte nachweisen, daß unsere klassische Philosophie ebenso scheitern mußte wie unsere klassische Dichtung, weil sie die Form des vernünftigen Denkens anwendete, bei welcher die Begriffe in Beziehung gesetzt werden, anwendete für eine Aufgabe, welche jenseits alles Begreifbaren liegt.

* * *

Die folgenden Untersuchungen haben eine geschichtliche Form, aber sie sind nicht so gemeint, daß nun eine Einsicht in geschichtliche Vorgänge mitgeteilt werden soll: sie wollen in das Leben eingreifen.

Es ist deshalb nicht ein Gesamtbild des geschichtlichen Vorganges gegeben; sondern nur die Entwicklung der reinen Aufgabe, abgesehen von den sinnlichen äußeren Bewegungen. Hätte ich ein Gesamtbild geben wollen, so mußte ich vor allem den gesellschaftlichen Zustand darstellen, in welchem der deutsche Idealismus entstand.

Die Deutschen haben eine Anzahl Menschen von höchstem geistigem Wert hervorgebracht; die Masse des Volkes aber ist unklug, hat falsches Gefühl, ist ängstlich, schüchtern, empfindungslos für das Höhere, dabei gutmütig und lenksam, aber auf sinnliches Wohlleben in Essen und Trinken gerichtet. Man denke an die Masse des italienischen Volkes, um sich klarzumachen, was auch Masse immerhin sein kann; und man denke an die Franzosen, welche keinen einzigen Geist ersten Ranges haben, aber zwischen den höheren Geistern und der sinnlichen Menge eine Mittelschicht besitzen mit großer geistiger Lebendigkeit, Sinn für Höheres, Verstand, Bewegung und Selbständigkeit.

Unser klassisches Dichten und Denken hing völlig in der Luft. Es waren da ein paar große Menschen, die gänzlich für sich lebten, alles aus sich holen mußten, während das Volk nicht einmal etwas von ihnen ahnte, geschweige ihnen dankte, geschweige gar durch verständnisvolle Aufnahme eine Stärkung und einen Ersatz für die in ihrer Arbeit ausgegebene Lebenskraft zurückgab. Große Männer werden ja immer ein schweres Leben haben; aber vielleicht bei keinem Volke ein so schweres, wie bei den Deutschen.

Immerhin war das Glück in unserer großen Zeit, daß eine Anzahl bedeutender Männer gleichzeitig lebten, die denn einander

fördern konnten. Eine solche Förderung hat ja ihre Beschränkung, sie wird nie bei der Erzeugung der Form helfen; das kann nur das ganze Volk, das seine seelischen Triebe auf einen Punkt richtet. Aber es war doch wenigstens nicht die grauenhafte Einöde da, in welcher die wertvollen Menschen seitdem leben müssen. Es war auch ein Glück, daß im Volk die Gemeinheit noch nichts zu sagen hatte.

Diese ist seitdem herrschend geworden mit der Herrschaft der bürgerlichen Gesellschaft. Das Pack bildete zunächst die Bourgeoisie, eine neue Klasse, welche ihre Bedürfnisse als Bedürfnisse des Volkes durchsetzte; bald setzte es sich auch als Proletariat durch, übernahm die Nichtigkeit und Gemeinheit der Bourgeoisie und fügte noch die Nichtigkeit und Gemeinheit des Proletariats hinzu. Die früher herrschenden Stände, die doch einen gewissen Schimmer von Geist besaßen, waren seit dem Zusammenbruch des Idealismus ganz leer geworden und ordneten sich vermöge des veräußerlichten Pflichtbegriffs der Gemeinheit unter. Das ist ja der tiefste Unterschied der gesellschaftlichen Schichtung bei uns und bei den anderen kapitalistischen Ländern, daß bei uns die Gemeinheit durch ahnungslose und ehrenhafte Beamte herrscht, bei den klügeren Nachbarn durch eine zu dem Zweck gemietete Schar übler Macher. Wenn heute das Pack irgendeinen Plunder herstellt, der einem wehrlosen Volk in der weiten Welt aufgehängt werden soll, dann wird das bei uns ebenso kindlich durch dieselben Beamten vertreten, wie es vertreten wird, daß das Gesindel sich durch Unterstützung und Rente immer mehr dahin entwickelt, auf Kosten der Gesellschaft zu leben, wie das Proletariat im Altertum; bei den anderen Völkern von heute ist es immer mehr dahin gekommen, daß die Vertreter des „sozialen Mitgefühls" die jüngere und die von „Besitz und Bildung" die ältere Generation der sogenannten Staatsmänner sind und daß man aus dem sozialen Mitgefühl in Besitz und Bildung aufrückt.

Was in beiden Fällen die sogenannten gebildeten Stände noch für den Geist bedeuten können, ist ja klar. In unserer klassischen Zeit war ein Wilhelm von Humboldt preußischer Minister; heute weiß ein preußischer Kultusminister nicht, daß Hermann und Dorothea von Goethe gedichtet ist und daß Romeo und Julia auf dem Dorfe nicht einen dunklen Winkelschriftsteller zum Verfasser hat, der auf die üblen Triebe der untersten Schichten rechnet, und es gibt niemanden in den verantwortlichen Staatsstellungen, der den Kaiser berät, wenn er sich einen Roman der Eschstruth widmen läßt, oder den „Familientag" von Kadelburg als Festaufführung für fremde Fürstlichkeiten befiehlt.

Die gesellschaftlichen Veränderungen seit dem Zusammenbruch haben auch eine außerordentliche Bevölkerungsverschiebung bewirkt. Die Bevölkerung hat sich mehr als verdoppelt, aber nicht aus den gebildeten und guten Kreisen, sondern aus dem niedrigsten Volk; die gebildeten und höher gerichteten Menschen haben sich vermindert; nicht nur im Verhältnis zur heutigen, sondern auch zur damaligen Bevölkerungszahl; die Verschiebungen des Vermögens und Veränderungen des Einkommens durch den Krieg werden nach dieser Richtung noch besonders unheilvoll wirken.

Durch ihre schlechten wie durch ihre guten Eigenschaften haben die Juden eine ausschlaggebende Bedeutung gewonnen; und da sie der Zersetzung durch den Kapitalismus besonders zugänglich sind, so war es naturgemäß nicht der edle Teil des jüdischen Volkes, sondern das jüdische Pack, das den Hauptgewinn dieser Veränderung davontrug. Wäre die Entwicklung natürlich geblieben, so hätte sie vielleicht bei den Juden zum Segen ausschlagen können; so aber ist in — man kann fast schon sagen: aus — dem Judentum eine giftige Wucherpflanze entstanden, welche schon allein das Volk langsam töten muß, in welchem sie schmarotzt. Der hohe Beruf des Judentums, den es noch im Mittelalter ausübte, der ihm sichtbar von

Gott gewiesen ist: ein Mittler zu sein zwischen dem geistigen, ja vielleicht sogar dem seelischen Leben der Völker, ist wohl für immer verscherzt. Die Ungeistigkeit und Dummheit des deutschen Volkes hat es mit sich gebracht, daß gerade die Berufe, welche eigentlich in der nächsten Beziehung zu den geistig schöpferischen Tätigkeiten stehen müßten, fast völlig in die Hand dieser entarteten Juden gelangt sind. Der Zustand wäre schon sehr unglücklich, wenn das Judentum noch sittlich gesund wäre, denn wenn auch der jüdische Gelehrte, der Begabung und Trieb seiner Rasse rein erhalten hat, eine sehr schöne Erscheinung ist, wenn auch manche Juden geistig ganz und seelisch zu einem großen Teil sich verdeutscht haben, wenn auch der unerschrockene, nüchterne, feine und scharfe jüdische Geist, in geringem Maße beigesetzt, mit dem deutschen Geist eine sehr gute Mischung ergibt, so mußte doch immer die geistige Herrschaft einer fremden Rasse viele schlimme Folgen haben; wenn aber das Theater, das Schrifttum, das Zeitungswesen fast ganz, die Wissenschaft in sehr hohem Maße, in den Händen der entarteten Abkömmlinge dieser fremden Rasse liegen, dann ist das Volk verloren, welches aus Feigheit, Geistlosigkeit und Dummheit das hat geschehen lassen. Das Gesunde ist, daß in einem Volke die schöpferischen Leistungen der seltenen selbständigen Geister durch die Vermittlung jener Berufe im Laufe der Zeit der großen Masse, soweit das möglich ist, eingeprägt werden müssen. Das bei uns herrschende entartete Judentum, das bei sehr vielen Vertretern in Gutmütigkeit ja den allerbesten Willen hat, kann diese Aufgabe aber unmöglich erfüllen, denn es kann überhaupt nicht verstehen, um was es sich handelt. So muß es ganz unbewußt alles wertvolle Deutsche unterdrücken. Die Unterdrückung des schöpferischen Wesens — wenig genug ist das heute ja — erscheint mir das Gefährlichste des Zustandes; augenscheinlicher aber für den flüchtigen Beobachter ist die Beförderung des Schlechten, beginnend mit dem Unnatürlich-Albernen und sich aufgipfelnd

zum offenkundig Bösartig-Gemeinen. Das Schlechte kann sich ja nur dann einnisten, wenn das Gute nicht da ist oder von niemandem gekannt wird*).

Alles in allem: der deutsche Idealismus hat nur in einigen wenigen großen Menschen gelebt; sein Zusammenbruch, der durch innere Ursachen erfolgte, wurde vielleicht beschleunigt durch die Stumpfheit des Volkes; und seit dem Zusammenbruch geschah in diesem Volk eine solche gesellschaftliche Umwälzung, daß man vielleicht bezweifeln darf, ob das frühere Volk überhaupt noch lebt, ob sich nicht ein ganz neues Volk entwickelt, das nur die Sitze, die Sprache, die Geschichte und einen kleinen Teil des Blutes mit dem alten gemein hat; ob es sich entwickelt, das wird freilich wieder davon abhängen, ob aus der gegenwärtigen Zersetzung überhaupt sich etwas bildet.

* * *

Also: nicht die geschichtliche Erzählung eines Vorgangs soll im Folgenden gegeben werden; sondern die Selbstdarstellung einer Idee, wir können sie die deutsche Idee nennen, welche sich in der Zeit vollzogen hat.

Wir sind noch immer zu sehr gewohnt, die Erscheinungen in ihrer Vereinzelung zu betrachten; was meine Schwäche als Darsteller ist, das ist vielleicht meine Stärke als Denker; ich habe alles im Zusammenhang gefühlt, und deshalb habe ich es auch so ge-

*) Ich möchte nicht, daß diese Bemerkung etwa von Antisemiten ausgenutzt wird. Wie die Dinge heute liegen, würden unsere Zustände um vieles verschlimmert werden, wenn man die Juden ausschlösse — angenommen die Möglichkeit. In allen Kunstangelegenheiten etwa steht die jüdische Rasse sehr viel höher wie die nichtjüdische — so tief sie immerhin stehen mag, gemessen an dem Punkt, den ein Volk von Bildung verlangen müßte. Hier wie dort nehmen die Literaten etwa den Standpunkt des Handlungsreisenden ein. Aber der jüdische Handlungsreisende ist wenigstens gescheiter wie der christliche und hat mehr Mut.

dacht, bis zu dem Grad, der mir bei meinen hier sehr eng begrenzten Fähigkeiten möglich ist.

Seitdem die Menschen zu sittlichem Bewußtsein erwacht sind, haben sie über die Frage nachgedacht, wie es zu erklären sei, daß die Tugend nicht mit Glück verbunden ist, während wir eine solche Verbindung doch unbedingt verlangen. Gläubige und Denker haben aber keine Lösung gefunden. Die Kunst hat die Frage gelöst, indem sie die Tragödie schuf. Wenn die Menschen diese Lösung sich begrifflich klarmachen wollten, dann haben sie sie immer wieder mißverstanden; das bekannteste dieser Mißverständnisse ist die Lehre von der tragischen Schuld.

Die Tragödie löst die Frage, wie so oft schwierige Fragen gelöst werden, indem sie zeigt, daß eine Frage überhaupt nicht vorliegt. Indem der tragische Held das Leiden bejaht, erklärt er, daß Glück und Unglück nicht Ziel und Zweck des Lebens sind, sondern nur mit dem Lebensvorgang notwendig verbundene Erscheinungen, die mit dem Wesentlichen nichts zu tun haben.

Daß man die Lösung der Tragödie stets sofort mißverstanden hat, das beweist, daß diese Einsicht — sie ist eine Selbstdarstellung — nur immer den Höchsten vorbehalten ist. Wer die Frage aufwirft: wie man die Verbindung von Tugend und Glück zu lösen habe, der zeigt damit also, daß er im besten Fall zu den Menschen zweiten Ranges gehört. Das Verhältnis ist ähnlich auf der niedrigsten Stufe: Der verständige Mensch betrachtet die Nahrungsaufnahme als ein Mittel, das Leben zu erhalten, das man ja vorkommendenfalls gern mit einer unschuldigen Freude verbinden mag; für den Pöbel beschränkt sich auf Hunger und Stillung des Hungers fast der gesamte Umkreis des Geistes, und höchstens das, was er Liebe nennt, kommt etwa noch hinzu.

Wir wissen, daß bei Kant die Frage vielleicht überhaupt der Ausgang des Denkens gewesen ist, mindestens aber eine außeror-

deutliche Bedeutung hat. Wir können also schließen, daß Kant zu den Menschen zweiten Ranges gehört. Er hat als Gipfel seines Denkens die Pflichtlehre geschaffen; auf dieser ruht der Bau des preußischen Staatsgedankens mit seiner halbreligiösen Natur. In diesem muß also auch die Kantische Unzulänglichkeit stecken, die sich endlich in Feigheit, Furcht vor Verantwortung und untergebenem Sinn zeigt*).

Der preußische Staat ist eine Form, wie die christliche Kirche es ist. Beide Formen sind nicht für die schöpferischen Geister, sondern für die große Menge, die aus ihnen das für sich herausnimmt, was ihr angemessen ist, was sie höher bringt; wenn auch durchaus

*) Es geschieht durch den Einfluß dieser grundlegenden Frage bei Kant, daß er überhaupt nur die negative Seite des kategorischen Imperativs kennt. Wenn man keine silbernen Löffel stiehlt, dann ist bei ihm die Sache gut. Die Mittelmäßigkeit, welche heute das Deutsche Reich regiert, stiehlt gewiß keine silbernen Löffel; aber sie offenbart uns in der Wirklichkeit, daß Kant ein tief unsittlicher Denker ist. Er ist tief unsittlich, wie jeder Denker das sein muß, der sich nicht zu der Höhe der Religion erheben kann, auf welcher der Tragiker steht, ebenso wie der schöpferische Fromme. Schon 1796 schrieb der geistreiche Franz v. Baader: „Liberaler und aufschlußgebender als die Kantische Ansicht des moralischen Gesetzes zeigt sich in dieser Hinsicht unleugbar jene eines alten Dialektikers in den Worten: ‚Regiert euch aber der Geist (des Gesetzes), so seid ihr nicht unter dem Gesetz.' Denn offenbar ist nur jener frei selbst vom Zwange des Gesetzes oder Gewissens, der in dessen Geist lebt, und das Hervortreten dieses Gesetzes und Gewissens begleitet eben nur den Zustand der Entgeistung des Gemütes, und dessen Entfernung von seinem rechten und gesunden Leben." Er fügt 1830 hinzu: „Der Geist drückt nur auf den Geistleeren und hebt oder trägt den Geistvollen, d. h. jenen, der sich der Inwohnung des Geistes öffnet. Fata volentem ducunt, nolentem trahunt. Die Kantische Deduktion des Moralgesetzes blieb aber eben darum so dürr, geist- und gottleer, oder vielmehr geist- und gottlos, weil derselbe von der hier bewirkten doppelten Relation des Inwohnens und Durchwohnens des gesetzgebenden Prinzips keinen Begriff hatte, und den Menschen konstitutiv als geist- oder gottleer, darum geist- oder gottschwer und geist- oder gottfinster (gottblind) nahm."

nicht zum Höchsten, das ihr ja ewig verschlossen sein wird. Heute tritt nun die Mangelhaftigkeit der preußischen Staatsidee zutage: sie ist nicht imstande, Führer zu erzeugen; ein Volk braucht aber Führer, sonst übernimmt die Gemeinheit die Führung; wie sie bei uns tatsächlich sie genommen hat in der eigentümlichen Form, daß sie den ehrenhaften Staat als ihren Diener verwenden kann.

Es stellt sich also heraus, daß unser höheres geistiges Leben auf einer falschen Grundlage aufgebaut war; es hätte aufgebaut sein müssen auf dem Lebensgefühl, das der Tragödie zugrunde liegt, nicht auf dem, aus welchem der kategorische Imperativ erwachsen ist.

Weshalb geschah das nicht? Weil unsere klassische Zeit nicht zur Gestaltung der Tragödie gekommen ist.

Die einzelnen Bestandteile waren da. Das Lebensgefühl war auch selbst in der Philosophie da. Denn was Fichte in seiner letzten mystischen Periode „Seligkeit" nennt, das ist zu vereinigen mit der Gemütsverfassung des tragischen Helden. Weshalb kam unsere klassische Zeit nicht zur Tragödie? Sie hatte ihren Blick falsch eingestellt dadurch, daß sie mit fremden Formen arbeitete, statt die Form selber zu schaffen. Sie übernahm die Form aus der Tragédie classique und von Shakespeare; noch in dem kindlichen Wort von Kleist „er wolle die Vorzüge des Sophokles mit denen des Shakespeare vereinigen" zeigt sich das: sie empfand die Aufgabe schriftstellerisch und nicht schöpferisch.

Indem sie dadurch von der Idee abbog, auf welche sie hätte zugehen müssen, fand sie eine andere Idee: die Menschheit. Goethe ist in unserer großen Zeit der Mann gewesen, der durch Begabung, Stellung, Lebensführung und Alter am vollkommensten imstande war, das Ziel zu erreichen, welches denn also nun erreicht werden sollte, in ihm hat sich die Menschheit am reinsten verkörpert. Die Idee erscheint in seinem Leben notwendig als Vervollkommnungstrieb: das Gewicht wird nicht mehr auf ein Werk oder Werke, eine

Leistung oder Leistungen, sondern auf ein Leben und eine Persönlichkeit gelegt.

Das ist aber zu wenig. Das ganze Ergebnis ist: der Einzelne soll das Menschliche in sich in seiner höchstmöglichen Reinheit darstellen; ein Volk soll es auch; Einzelner und Volk soll sich zur Idee seines Selbst erheben. Das ist Bildung. Aber es ist nichts als Bildung. Es ist zu wenig: Es ist Entsagung — wie bis heute immer Entsagung ist, wo in Deutschland etwas fertig geworden ist.

Mit einer solchen Idee kann weder der Einzelne, noch das Volk durch das Leben gehen, dazu ist das Leben zu fürchterlich; denn das Leben ist der Kampf Gottes mit dem Teufel, in welchem Gott jeden Morgen an das Kreuz geschlagen wird und jeden dritten Tag nach seinem Tode der Schlange den Kopf zertritt, immer wieder neu geboren wird in einem armseligen Stalle, immer wieder vom Teufel versucht wird, bis zum Schluß, am Ende der Tage, der letzte Sieg errungen ist und das Reich Gottes begründet wird.

So mußte denn der deutsche Idealismus zusammenbrechen.

Aber wenn heute noch in einem Volk die Möglichkeit vorhanden ist, daß der Kampf Gottes gegen den Bösen aufgenommen wird, dann ist es doch, trotz seiner tiefen, tiefen Erniedrigung, im deutschen Volk. Wie das geschehen kann, das kann kein Einzelner wissen. Nur: die Menschheit kann doch nicht zugrunde gehen; und ein besseres Volk wie die Deutschen ist nicht mehr da auf Erden.

* * *

Ich habe mir eine Möglichkeit ausgedacht. Das chinesische Volk hat eine einheitliche Kultur gehabt: Staat und Familie, Religion, Kunst und Denken waren bei ihm einheitlich. Es ist durch die Jahrtausende gegangen, indem es sich immer mehr zu dem gemacht hat, was es sein soll. Die teuflische Gewalt des Kapitalismus und der bürgerlichen Gesellschaft hat sich bei diesem Volk am fürchter-

lichsten gezeigt: durch die fremden Völker und durch freisinnige Narren im eigenen Volk ist in China die alte Ordnung zerstört: da sie auf der Bildung ruhte und man die alten Bildungsanstalten vernichtet hat, so wird man in einem Menschenalter, wenn die letzten alten Gelehrten gestorben sind, sagen können: endgültig zerstört. Es mag als ein Bild gelten, daß der Tempel, in dessen Bezirk der Sohn des Himmels jährlich den Pflug führte, in eine landwirtschaftliche Normalschule umgewandelt ist. Jenes Fest stellte die Verbindung des halbgöttlich gedachten Königs mit der Arbeit dar, welche das Volk erhält, es zeigte die sittliche Geschlossenheit des Volkes; die Schule ist eine überflüssige Narrheit, denn der chinesische Bauer ist auf einem Zustand angelangt, wo er für seinen Betrieb nichts mehr lernen kann: es ist nur möglich, die Bauernwirtschaft zu zerstören und einen kapitalistischen Betrieb an ihre Stelle zu setzen.

Nun, die Einheit des chinesischen Volkes entstand durch den Ahnenkult. Der augenblicklich Lebende wurde nur als eine Welle im Strom betrachtet, und nicht die Welle galt als die Hauptsache, sondern der Strom. Der Einzelne war dazu da, um den Ahnen die Opfer zu bringen und Kinder zu erzeugen, welche die Opfer fortsetzten. Das ist nur möglich bei einer festgeschlossenen Familie. Die Einheit war also nicht der Einzelne, sondern die Familie, — nicht die gerade lebende Anzahl verwandter Personen, sondern die durch die Zeit gehende Geschlechterreihe — und alles, was bei uns geschieht, um den Einzelnen zu fördern, geschah dort, um die Familie zu fördern. Der Staat ist nichts als die Verwaltung der allen Familien gemeinsamen Angelegenheiten.

Hier war der Einzelne eng mit dem Unendlichen verbunden: durch die Geschlechtsfolge vor ihm und hinter ihm, und alle öffentlichen Einrichtungen ruhten auf dieser Verbindung.

Wir können nicht einen Ahnenkult einführen; aber unter den

wenigen wichtigen Ideen, welche bei den Menschen von heute aufgetaucht sind, findet sich eine, welche in der Art, wie der Chinese mit der Vergangenheit verbunden ist, ein Band zur Zukunft führt: das Rassenideal, die Höherzüchtung, ein Teil des Nietzscheschen Übermenschen, allgemeine biologische Gedanken führen dahin, das Schwergewicht vom zufällig lebenden Einzelnen auf die Zukunft des Geschlechts zu wenden.

Das wichtigste Ergebnis des Weltkrieges wird die Erstarkung Japans sein. Wenn Japan China in die Hand bekommt und dem Kapitalismus unterwirft, so hat für den europäisch-amerikanischen Kapitalismus die letzte Stunde geschlagen, denn gegen die chinesische Arbeitskraft ist keine Konkurrenz möglich. Die Bewegung auf Abschließung der Märkte, welche ohnehin schon aus den Zielen des Krieges sich ergibt, wird dadurch zu ihrem Schluß kommen. Die großen Wirtschaftsgebiete, welche sich nach dem Krieg herausstellen werden, müssen sich gegeneinander abschließen: nehmen wir an, ob das richtig ist, kann man natürlich nicht sagen, es stehen sich Mitteleuropa mit Rußland, die angelsächsische Welt, und Ostasien gegenüber. Der Kapitalismus muß sich aber ausdehnen können. Ist ihm die Ausdehnung unmöglich durch jene Verteilung, dann muß an seine Stelle eine Art Staatssozialismus treten.

Dieser wird nun auf die leerste und gemeinste Befriedigung der sinnlichen Bedürfnisse hinauskommen, in der Art, wie es heute aus Furcht vor dem Pöbel bei uns schon begonnen hat; er wird dazu führen, daß das niedrigste Volk seine Begierden befriedigt und daß alles höhere Leben vernichtet wird. Wenn in dieses sinnlose Rädergetriebe der Gedanke käme, daß die heute Lebenden nicht für sich leben, sondern für Kinder und Kindeskinder; daß sie die Pflicht haben, ihre Kinder höher zu bringen, und daß die Aufgabe eines unendlichen Aufstieges der Menschheit vor ihnen liegt, dann wäre die Gemeinheit überwunden. Die gemeinen Menschen, auch die,

welche des Höheren nicht fähig sind, würden wieder ein Ziel vor sich sehen, das ganz religiöser Art wäre. Und das Ziel wäre höher, wie das des chinesischen Volkes war, denn der Ahnenkult ruht nur auf der Verpflichtung des Dankes für erhaltene Gaben; diese Religion würde das Ziel haben, daß die Menschen sich aufopfern, um ein Höheres aus sich zu schaffen; die Chinesen stammen von Göttern ab, diese neuen Menschen erzeugen Götter.

Dann wäre nicht mehr der Gegensatz von Staat und Kirche möglich, der bestehen wird, solange wir das Christentum haben werden, und nicht mehr das Gegenspiel: daß die Form des Einen nur wachsen kann, wenn die Form des Anderen abnimmt; beides wäre wieder eins, wie es in der alten griechischen Polis war. Dann würde das Denken nicht mehr Formen außer der Religion suchen müssen und jeder künstlerische Trieb der Menschen würde eine vernünftige Aufgabe erfüllen können, statt, wie heute, sich in unvernünftigen Zwecken zu erschöpfen; damit wäre die künstlerische Form nicht mehr mühsam und in schweren Kämpfen zu finden; sondern von selber, wie im alten Griechenland und in China würde jeder Künstler seine Form haben: es gäbe eine Lebensform und es gäbe eine Gesittung.

* * *

Vielleicht kann ich, was ich meine, noch deutlicher machen durch eine Ähnlichkeit: ich habe ja nur ein Lebensgefühl und einen Gehalt, Kenntnis der Menschen und einiges zufällige geschichtliche Wissen; eigentlich müßte ich, was ich meine, als Dichter dramatisch ausdrücken dürfen.

Man denke an unser Heerwesen. Dieselben Menschen, welche zu Hause den gemeinsten Kriegswucher treiben, mögen sie nun als Bourgeois die Käufer mit Waren übervorteilen oder als Proletarier übermäßigen Lohn erpressen, dieselben Menschen, wenn sie draußen

im Heer sind, tun mit Todesverachtung ihre Pflicht in einem Maße, daß noch nach vielen Jahrtausenden der Ruhm des deutschen Volkes, das mit seinen Verbündeten siegreich gegen die ganze übrige Welt gekämpft hat, alle edlen Gemüter begeistern wird.

Sind denn die Männer, welche draußen als Helden erscheinen, andere Menschen geworden? Nein; wenn sie zurückkehren, wird der schmutzige Wuchergeist wieder da sein, vielleicht in gesteigertem Maße sogar. Sie sind nicht andere Menschen geworden, aber sie handeln so, als ob sie es wären. Das Heer ist eine Form; es ist die einzige lebendige Form, welche wir heute haben. Einige wenige Männer haben das große Gefühl, aus welchem das Heldentum hervorgeht; durch geistige und körperliche Beeinflussung, Einordnung und Behandlung der verschiedenen Art wird es bewirkt, daß der ganze männliche Teil des Volkes so handelt, wie diese Wenigen handeln, wie in der Kirche die große Menge, die nie das Erlebnis haben kann, doch zu einer äußeren Gleichförmigkeit mit den Wenigen gebracht wird, die das Erlebnis haben.

Nur durch solche Formen aber kann die Menschheit leben; denn die Menschheit, das ist nicht Sophokles und Jesus, Friedrich und Scharnhorst: das sind diese Männer zusammen mit den Millionen der stumpfen, sinnlichen Masse. Wir wissen nicht, weshalb diese Millionen nötig sind, wir wissen auch nicht, weshalb heute diese Masse sich so ungeheuer vermehrt hat; die Menschheit ist nun einmal so eingerichtet, daß Sophokles und Jesus, Friedrich und Scharnhorst nicht allein sie bilden, daß diese Männer Formen schaffen müssen, in welchen die Masse zu einer äußeren Gleichförmigkeit mit ihnen kommt.

Wenn wir sehen werden, daß wieder andere Formen sich bilden, welche in ihrer Weise wirken wie das Heerwesen heute wirkt, dann wird die Angst von uns genommen sein, die heute uns drückt: daß die Welt zugrunde geht. Vielleicht ist alles Inhaltliche, das ich ge-

sagt habe, Unsinn; es wäre ja merkwürdig, wenn ein Einzelner das Richtige denken könnte, wo die göttliche Führung der Masse wirkt; aber nicht darauf kommt es an; das ist nur gesagt, um deutlich zu machen, was ich meine: das Verlangen nach der formbildenden Kraft.

Plautus und Molière

Es ist eine verbreitete Annahme, daß die hauptsächlichste Aufgabe des Schauspieldichters sei, Menschen darzustellen. Man findet, daß die Neueren in dieser Kunst den Alten überlegen sind, und man hält das für einen der Fortschritte, welchen die Neueren über die Alten hinaus gemacht haben.

Mit Fortschritten in der Kunst ist es eine eigne Sache. Wenn ein Kunstwerk wirklich ein Kunstwerk ist, dann ist es in sich und an sich vollkommen; über etwas hinaus, das vollkommen ist, kann es keinen Fortschritt geben; es ist nur möglich, daß man anderes, das ja desgleichen vollkommen sein kann, neben das Vollkommene stellt. Was man Fortschritte in den Künsten nennt, ist denn auch nichts weiter, als daß andere Zeiten andere Kunstziele haben, die sie natürlich mit andern Mitteln müssen zu erreichen suchen, und die durch andersartige Kunstwerke verkörpert werden.

In unserm Fall aber liegt die Sache noch nicht einmal so. Man hat Kunstwerke miteinander verglichen, die wesensverschieden sind, und die Vergleichungen nicht da gemacht, wo man sie hätte machen müssen.

Die Charakterlustspiele Molières werden sehr hoch geschätzt als Werke der Menschendarstellung.

Eines dieser Charakterlustspiele, und zwar eines der berühmtesten, durch welche man nach der herkömmlichen Meinung „den Menschen" kennen lernen kann, nämlich der Geizhals, ist der Aulularia des Plautus nachgebildet. Ein Vergleich ist recht lehrreich.

Das Stück des Plautus, das leider unvollständig ist, stammt aus der athenischen Schule und wird wohl eine ziemlich treue Übersetzung des Originals sein; für unsere Zwecke können wir es jedenfalls dem verlorenen Original gleichstellen.

Bei dem Griechen haben wir eine äußerst einfache, mit dem „Charakter" zusammenstimmende Handlung. Ein armer Mann namens Euclio hat in seinem Haus einen vergrabenen Topf mit Geld ge-

funden. Er denkt, daß jeder ihn bestehlen wird, sagt niemandem etwas von dem Fund, und schleppt den Topf überall herum, um ihn immer an andern Stellen zu verstecken, bis er ihm denn schließlich wirklich gestohlen wird.

Der Nachbar, ein vernünftiger älterer Mann, beabsichtigt sich zu verheiraten, und da er wohlhabend ist, so hat er sein Auge auf die Tochter des Euclio gerichtet, weil er denkt, daß er mit einem armen Mädchen besser fahren wird, wie mit einem reichen. Euclio sagt sie ihm zu. Die Tochter hat aber am Ceresfest, wo dergleichen, ähnlich wie bei uns an entsprechenden Veranstaltungen, zu geschehen pflegte, einem Liebhaber zu sehr nachgesehen, und der Schuldige ist der Neffe des Bräutigams.

Die Entwirrung geschah sicher so, daß der Neffe den Topf wieder anschafft, der Oheim auf die Braut verzichtet und der Neffe das Mädchen heiratet.

Es ist scheinbar eine Schwäche des Stückes, daß sich nicht, was möglich gewesen wäre, die ganze Handlung organisch aus dem Topf entwickelt. Der attische Dichter würde der lockerer komponierenden Schule angehören, welcher es hauptsächlich auf Zusammenreihen komischer Szenen ankam. Aber der Einwand verliert jedenfalls sehr an Gewicht, wenn wir uns das Stück auf der Bühne denken, was man ja bei den Werken von der Richtung unseres Dichters vor allen Dingen muß. Die sinnliche Gegenwart des Euclio überstrahlt alles.

Die Figuren sind sämtlich auf das lebendigste und eigenartigste gezeichnet; Euclio ist die fesselndste und nimmt den breitesten Raum ein, er ist die Hauptperson.

Dieser Euclio ist nun lustig übertrieben, aber immer reine Natur. Soll man ihn überhaupt als Geizhals bezeichnen? Auch Schlegel tut das in seiner sehr guten Gegenüberstellung des Molièreschen und Plautinischen Stückes; aber ich glaube nicht, daß das richtig

ist. Er war ein armer Teufel, der in phantastischer Weise seelisch von seiner Armut besessen war, der nun reich ist und ebenso phantastisch von seinem Reichtum besessen wird. Hätte er den Topf nicht gefunden, dann würde doch niemand auf die Idee kommen, ihn als Geizhals zu bezeichnen. Er ist ein Mensch, der gewissen Gefühlen und Vorstellungen, die sich auf seinen Reichtum beziehen, rettungslos unterliegt; nämlich er fürchtet immer, daß ihm sein Topf gestohlen wird und daß er dann wieder arm ist. Er ist nichts anderes wie Johann der muntre Seifensieder, nur, daß er die Klugheit nicht hat, auf seinen Topf zu verzichten . . . oder sollte er in dem fehlenden Schluß — das wäre freilich dichterisch sehr schwer zu machen, aber der Verfasser ist ja ein guter Dichter — diese weise Handlung begangen haben? Dann wäre der Einwand hinfällig, der gegen die Komposition des Stückes gemacht ist, denn Euclio müßte ja dann zugunsten des Schwiegersohnes verzichten, und die Handlung ginge ganz zusammen.

Harpagon bei Molière ist ein wirklicher Geizhals, ein Geizhals, wie er immer geschildert wird, ein Geizhals, wie er im Buche steht.

Man ist in der Tat versucht, sich nach dem Buch umzusehen, aus dem er genommen ist.

Schon Schlegel macht die sehr verständige Einwendung: „Molière hat gleichsam alle Arten des Geizes auf eine Person zusammengehäuft, und doch ist der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, schwerlich derselbe." Das sind in der Tat unvereinbare Züge. Schlegel kritisiert noch die hungernden Kutschpferde; nach meinem Gefühl möchten die hingehen, sie sind wohl nicht unverträglich mit dem Mann, der sein Geld vergräbt. Mit dem allergrößten Recht aber wendet sich Schlegel dagegen, daß Harpagon verliebt ist. Er sagt: „Es ist leicht einzusehen, daß es grelle Kontraste zuwege bringt, wenn man dem Geiz, der einen Menschen absondert und in sich selbst verschließt, eine mitteilsame

und freigebige Leidenschaft, die Liebe, beifügt. Gewöhnlich aber ist der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden."

Der verliebte Geizhals, wenigstens so wie Molière ihn geschildert, ohne gegenseitigen Kampf beider Leidenschaften, ist eine reine Unmöglichkeit, so wie der gleichzeitig wuchernde und vergrabende. Und diese Unmöglichkeiten fallen deshalb so schwer ins Gewicht, weil aus ihnen sich Handlung entwickelt. Ein falscher Zug, auch wenn er nur nebenbei berichtet wird, zeigt jedenfalls immer, daß in dem Dichter das Werk nicht wachsend entstanden ist; denn das ist nach dem allgemeinen ersten Wirrwarr, in welchem die Handlung des künftigen Werkes sich der Vorstellungskraft des Dichters vorstellt, das allernächste, daß er die Gestalten ins Gefühl bekommt, daß sie in ihm sich wachsend bilden, daß er genau weiß, was in und mit ihnen vorgeht; wenn ihn einer fragte, dann würde er tausend Einzelheiten über sie wissen, die er nie in seinem Werk sagt, die aber alle stimmen, denn die Menschen leben ja selbständig in seiner Vorstellung: die Gabe, daß das in ihm geschehen kann, ist eines der Hauptstücke der dichterischen Gabe überhaupt. Immerhin aber, wenn der Zug nur nebenbei berichtet ist, dann kann man sich denken, daß die Gestalt sich in dem Dichter während der Arbeit in untergeordneten Eigenschaften geändert, und daß er aus Nachlässigkeit die Spuren in dem Werk nicht getilgt hat. Aber wenn, wie hier, auf unvereinbaren Eigenschaften Handlung steht, so beweist das, daß das Werk ausgeklügelt ist und nicht gedichtet.

Es lebten in Molière die Begriffe des Geizhalses und des verliebten Alten; da er Schauspieler war und über den ganzen Schnurrenschatz der italienischen Bühne gebot, von dem ja auch diese Begriffe stammen, so lebten sie beide mit einer großen Menge von Merkmalen in ihm. Er hat die Begriffe mit den Merkmalen einfach mechanisch zusammengestellt.

Wenn ein Werk eine wirkliche Dichtung ist, dann ist keine verwickelte Handlung nötig. Es lebt als Wirklichkeit im Dichter und entwickelt sich von selber in ihm, ohne sein Zutun, indem der Verstand lediglich ordnet. So ist denn die Handlung in der Aulularia so einfach, wie man sich nur denken kann. Wenn ein Werk aber ausgedacht ist, dann muß die Wirklichkeit durch Gedankenverbindungen ersetzt werden, dann kommt immer eine verwickelte Handlung zustande. So ist es im Geizhals des Molière.

Wir denken in Deutschland von den Trauerspielen der Franzosen herkömmlich gering und von ihren Lustspielen sehr hoch: genau dieselben Schwächen, welche wir bei Corneille finden, finden wir bei Molière, nur, daß Molière durch die Überlieferung besser unterstützt wurde. Er hat einmal sehr hübsch von Corneille gesagt: „Corneille hat einen Genius, der ihm plötzlich einen wundervollen Vers ins Ohr sagt; aber dann läßt er ihn sich allein aus der Angelegenheit ziehen." Genau dasselbe kann man von ihm selber sagen. Sie sind beide keine organischen Dichter.

Ein späterer griechischer Philosoph, Theophrast, hat ein Buch herausgegeben „Die Charaktere". Wahrscheinlich auf Grund von Lustspielen hat er eine Anzahl vorherrschender Leidenschaften zusammengestellt und diese mit lustspielmäßigen Zügen beschrieben; nach diesen Leidenschaften nennt er seine Menschen, und so wird eine solche Leidenschaftsbeschreibung nun als Charakterbeschreibung bezeichnet. Auf diese Weise entstehen „Der Schmutzige", „Der Knausrige", „Der Knickrige"; es könnte auch „Der Geizige" entstanden sein.

Das ist offenbar ein ganz falsches Vorgehen. Das wunderliche Zeichen dafür ist, daß sich bei fast allen Charakteren Schwierigkeiten zeigen, wenn man das Wort für sie in andere Sprachen übersetzen will.

Wenn der Grieche sagt trapeza, dann sagt der Lateiner mensa

und der Deutsche Tisch. Aus denselben Merkmalen hat der Grieche, der Lateiner und der Deutsche denselben Begriff gebildet, den Begriff nennt er mit einem Wort und nimmt an, daß ihm Dinge entsprechen. Bei den sittlichen Begriffen gehen die Sprachen aber nicht so gleichmäßig vor; die eine Sprache nimmt diese Merkmale zu einem Begriff zusammen, die andere jene; so decken sich die Worte für die sittlichen Begriffe in den Sprachen nie.

Nun nimmt doch die Sprache, die in den vorphilosophischen Zeiten geschaffen ist, immer an, daß zu jedem Hauptwort Aussagen gegeben werden können, daß die Wahrnehmungen, aus denen sie jene Begriffe gebildet hat, welche sie nun mit Worten nennt, als Aussagen über diese Hauptworte, das heißt als Wirkungen von Dingen erscheinen. Wenn sie das Wort Geiz für den Begriff Geiz gebildet hat, dann nimmt sie an, daß im Menschen ein Ding Geiz sitzt, welches bewirkt, daß er Geld vergräbt oder auf Wucherzinsen gibt. Wenn sie einige Merkmale des Geizes, unter ihnen etwa das Vergraben, zu diesem; und andere unter ihnen, etwa das Wuchern, zu jenem Begriff geschlagen hätte: dann nähme sie an, daß in dem Menschen dieses Ding sitzt, welches ihn zum Vergraben, und jenes, welches ihn zum Wuchern treibt.

Wenn das Denken sich weiter entwickelt, dann werden die falschen Vorstellungen, welche aus dem Hauptwort-Aussagenverhältnis sich ergeben, von selber verbessert. Aber die Verbesserungen entspringen zunächst nur aus dem unmittelbaren Bedürfnis. Daß dem Begriff „Tisch" nicht Dinge „Tisch" entsprechen, das wird auch heute nur der philosophisch Gebildete zugeben. Bei den moralischen Begriffen hat sich wohl durch die Beobachtung und die Übung des Lebens für den Mann des täglichen Gebrauchs herausgestellt, daß die Sache nicht so einfach ist, wie die Sprache sie sich denkt; aber da stört dann etwa wieder der Seelsorger oder der ermahnende Schriftsteller, welcher von „Lastern" spricht.

Der Dichter, welcher aus dem Gefühl schafft, schafft hier gegen den Trieb der Sprache. Man würde, wenn ein Dichter einen Geizigen darstellt und etwa anfinge: „mein Held ist ein Geizhals", sofort sagen: der Dichter kann nichts. Man verlangt von ihm, daß „der Held ist ein Geizhals" ein Schluß ist, den der Leser selber zieht. Der Denker Theophrast, dem die Lustspiele guter Dichter vorlagen, hat als Leser diesen Schluß kindlich gezogen: er hat sich, wie die Denker wohl öfter, durch die Sprache täuschen lassen, wie jeder Leser sich täuschen läßt, welcher den Schluß zieht; wie noch der zwar nicht kluge, aber verständige Schlegel sich hat täuschen lassen, als er den Euclio einen Geizhals nennt.

Molière hat in seinem Geizhals das Unglück gehabt, nicht hinter die Sprache zu sehen. Er entwickelt einfach den Begriff des Geizigen, den er in seiner Sprache findet.

Es ist nicht zufällig, daß an ihn so lange sich die ältere Philister- und Rezensentenweisheit gehängt hat von dem „ridendo castigat mores". Der menschenverbessernde Schriftsteller und Seelsorger gewöhnlichen Schlages glaubt an die Laster als an Dinge, welche im Menschen sitzen, genau wie Molière. Ob die Tätigkeit solcher Männer etwas gegen diese Dinge nützt, ist ja fraglich, und es ist Molière selber wohl die Klugheit zuzutrauen, daß er nicht geglaubt hat, er könne die Menschen „bessern". Die sittlichende Wirkung der Kunst liegt jenseits solcher Spießbürgereien, sie entsteht durch die Befreiung unsrer Seele*).

* * *

*) Man muß solche Philisteransichten von der Kunst — die in ihrer Zeit durchaus nicht etwa als Philisteransichten gelten, sondern als tiefe Weisheit — auf ihren Zweck betrachten, um sie zu verstehen. Da Kunst vom Leben befreit, der Philister aber im Leben befangen ist, so ist der Philister notwendig der erbittertste Feind der Kunst. Wie alle seine Triebe, äußert sich aber auch diese Feindschaft heuchlerisch: angeblich verehrt er die Kunst; und seine Feindschaft zeigt sich

Vergessen wir bei dem Plautinischen Euclio, daß wir Schlüsse in der Art des Theophrast ziehen könnten; suchen wir uns das Bild des Euclio im Geist lebendig werden zu lassen, wie es im Geist des griechischen Dichters war.

Wir werden dann finden, daß Euclio geneigt ist, zu handeln, ehe er gedacht, zu denken, ehe er beobachtet hat; daß er nicht imstande ist, sich ein sachliches Weltbild zu schaffen, weil das, was ihm für sich wichtig scheint, immer an der Stelle steht, wo sein Weltbild stehen müßte. Wir können ihn uns vorstellen, wie er zwanzig Jahre jünger und verliebt ist: er wird da gerade so närrisch gehandelt haben wie jetzt, wo er den Topf hat, (am Rande: bei Molière, wo er seinen Harpagon vor unsern Augen auf Freiersfüßen gehen läßt, sehen wir gar keinen Zusammenhang zwischen der Liebe und dem Charakter — können ihn gar nicht sehen).

Wenn man vergessen will, daß wir Heutigen unter „Leidenschaft" uns immer etwas Heiliges denken: Euclio ist eine leidenschaftliche Natur.

---

in den Ansprüchen, welche er an sie stellt, durch welche er sie am sichersten unschädlich macht. Wenn man heute, je nachdem, Nachbildung der Wirklichkeit, oder Persönlichkeitsäußerung, oder schwulstigen Ausdruck als Ziel der Dichtung hinstellt, dann tut man nichts weiter, wie jene Männer vor zweihundert Jahren, welche „belehrt" und „gebessert" werden wollten. Nur, daß in der bürgerlichen Gesellschaft das Philistertum und die Kunstheuchelei von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer einflußreicher geworden ist. Etwa ein Gellert hatte immerhin noch Natur, wenn auch nur eine Philisternatur; seine modernen Nachfahren haben nur noch die Philistrosität, aber nicht mehr die dazugehörige Natur. Da die Rezension eine der Hauptwaffen des Philisters gegen die Kunst ist (er „setzt sich mit einem Kunstwerk auseinander"), so finden wir die zeitlichen Philistertriebe bei den Literaten als „Überzeugung", also als Theorie. Nun hat aber der Literat durch seine äußere Nähe — als Zigeuner nämlich — zum Künstler einen kleinen Stich Künstlertemperament, jedenfalls so viel, daß ihm das Prinzip der „Überzeugung" von dieser Seite seines Wesens her komisch ist; so ergeben sich hier die schnurrigsten Verwicklungen.

Nun müssen wir uns grundsätzlich klarmachen, wie die gedichteten Menschen sich zu den wirklichen Menschen verhalten.

Die wirklichen Menschen sind alle mehr oder weniger leidenschaftliche Naturen, das heißt, sie haben an Stelle des sachlichen Weltbildes das, was ihnen als wichtig für sie selber erscheint. Sie sind ferner alle mehr oder weniger Naturen, die über die Leidenschaft hinausgekommen sind, das heißt, das Gefühl für den allgemeinen Weltgang gewonnen haben, in welchem der Einzelne, der sich als leidenschaftlicher Mensch als Mittelpunkt der Welt fühlte, nur ein Rad neben tausend andern Rädern ist. Sie sind drittens mehr oder weniger Naturen, welche nicht einmal bis zur Leidenschaft gekommen sind, weil sie zwar das, was ihnen als wichtig erschien, allein sehen; aber zu schlapp sind, hinter diese Einsicht Kraft oder wenigstens Temperament zu setzen.

Je nach dem Kunstzweck, den der Dichter hat, der aus seinem Wesen stammt, zieht er nun seine Gestalten ab und schafft „Menschen", die in der Leidenschaft stehen, oder jenseits der Leidenschaft, oder bei denen es nicht zur Leidenschaft langt.

Diese Abgezogenheit ist der Wirklichkeit gegenüber insofern berechtigt, als in der Wirklichkeit ja auch gewöhnlich nur die eine Art in Erscheinung tritt. Zwar sind alle Menschen im tiefsten Innern gleich; das ist ja überhaupt die Voraussetzung jeden menschlichen Zusammenwirkens; aber ihre seelischen Kräfte sind verschieden. Beim Einen reichen sie gewöhnlich nicht einmal bis zur Leidenschaft; beim andern werden sie in den Kämpfen der Leidenschaft aufgebraucht, und beim Dritten reichen sie über diese Kämpfe hinaus für die jenseits des Selbstischen liegenden Angelegenheiten der Seele; was bei den letzten Wirklichkeit ist, das ist bei den andern also nur Möglichkeit: die immer in seltenen Augenblicken doch auch Wirklichkeit wird. Man denke, wie etwa ein Krieg den gemeinsten Philister scheinbar verändert.

Die griechische Tragödie gebraucht für ihren Kunstzweck die Menschen jenseits der Leidenschaft. Und da die Gestaltung aus der Leidenschaft viel leichter verständlich ist, wie die aus der Seele, im selben Verhältnis wie die Molièresche aus dem Begriff leichter ist wie die Plautinische aus der Leidenschaft, so glaubt man, daß die moderne Kunst sich durch wahrere Menschengestaltung auszeichnet.

Die Griechen haben aber die Gestaltung aus der Leidenschaft in das Lustspiel verwiesen. Wenn man Shakespeare und seine Art, Menschen zu gestalten, mit den Alten vergleichen will, dann darf man nicht mit den Tragikern vergleichen, sondern mit den Komikern; ich glaube, daß der Vergleich sehr zugunsten der Griechen ausfällt.

Die griechische Tragödie hatte ein ganz anderes Kunstziel wie die Shakespearesche. Um dieses Kunstziel zu verstehen, müssen wir weit ausholen. Wir werden dann die griechische Reihe der Gefühle und Empfindungen einsehen: sie ist, wie sie bei einem Volk sein muß, welches den ganzen Umkreis der menschlichen Gefühle und Empfindungen umfaßt; die barbarischen und im günstigsten Fall vorhumanen Völker der Renaissance und des Barock kannten nicht den äußersten Kreis. Was ihnen schon als tragisch erschien, das konnten die Griechen von ihrer höheren Staffel aus nur komisch nehmen.

Ein vierjähriger Knabe, der nur von den Eltern erzogen war, auf den auch keine Einwirkung von Dienstboten stattfand, und bei dessen Erziehung die Absicht gewaltet hatte, nur Unarten zu bekämpfen, nicht Eigenschaften zu erzeugen, hatte aus sich selbst heraus den Trieb, von guten Dingen, welche er etwa besaß, mitzuteilen, wiewohl er sie gern selber allein behalten hätte. Einmal hatte er eine Tüte mit Süßigkeiten von Freunden geschenkt bekommen. Es wird ihm, wie immer in solchen Fällen, gesagt, daß man dergleichen nicht auf einmal verzehren sollte, sondern daß es richtig ist, wenn man sich das Gute aufspart und durch Einteilen sich einen

öfteren Genuß verschafft. Er verwaltet nun treulich seine Tüte, und wenn er sich selber ein Boltchen herausnimmt, so gibt er Vater und Mutter immer auch je eines ab; das geschieht jedesmal zum Mittagessen. Die Vorstellung, daß er mitteilen müsse, sitzt so fest bei ihm, daß er sie vor sich wahrscheinlich als kleinen jesuitischen Vorwand benutzt; wenn ein Fremder in das Haus kommt, etwa ein Bote, so gibt er dem gleichfalls ein Boltchen, wobei denn für ihn auch immer eins abfällt: während eigentlich das Mitteilen bedeutete, daß er, wenn er selber genoß, den Übrigen gab, gibt er hier dem Fremden, um selber mitzugenießen. Allmählich kommt er dem Grund der zuerst für unerschöpflich gehaltenen Tüte nahe, und er beginnt sich schon mit dem Voraussehen der düstren Zustände zu beschäftigen, wenn sie nichts mehr enthält; in seiner Art, sich das vorzustellen oder vielleicht auch nur auszudrücken, fragt er mehrmals die Mutter: „Wenn die Boltchen aber nun alle sind?" und die Mutter antwortet ihm, wie man so Kindern antwortet, daß dann die liebe Seele Ruhe hat.

An einem Abend sind die letzten drei Boltchen in der Tüte. Beim Aufstehen beschäftigt ihn das bereits, und er sagt zu der Mutter: „Heute kann ich keine Boltchen abgeben; es sind nur noch drei, die brauche ich selber." Die Mutter erwidert ihm, daß er das ja wissen müsse, die Boltchen seien sein Eigentum. Nach einigen Stunden, während deren ihn der Entschluß immer beschäftigt hat, sagt er: „Den Erwachsenen sind die Boltchen gar nicht gesund, ich werde die drei, welche noch da sind, lieber allein essen." Die Mutter sagt ihm, daß er sich irre, daß Süßigkeiten, im Übermaß genossen, allerdings ungesund seien, aber dann für Kinder noch mehr als für Erwachsene, und daß ein einziges Boltchen der Gesundheit nicht schade. Einige Stunden weiter kommt er und sagt, er wolle den Eltern eigentlich gern je ein Boltchen geben, aber das gehe nicht, denn er müsse es ihnen in einer Schachtel reichen, und

diese sei zu flach für die Boltchen. Die Mutter sagt ihm, wenn es nur daran liege, so könne er ja die Boltchen ohne Schachtel geben. Zum Mittagessen legt er dann jedem schweigend ein Boltchen neben den Teller, wie er früher immer getan. Er hatte sich also bezwungen.

Was ist in diesem Kinde vorgegangen? Wenn man das sagen könnte, dann hätte man das Rätsel der Seele gelöst, das Rätsel der Seele des Menschen wie des Tieres.

Niemand hatte dem Kind gesagt, daß es mitteilen müsse. In ihm selber war etwas, das ihm sagte: du mußt mitteilen. Vielleicht wirkte das Beispiel der Eltern, die ihm immer von allem geben, und, wenn sie ihm von etwas verweigern, ihm die Gründe sagen, weshalb es für ihn schädlich wäre. Vielleicht; aber auch, wenn wir das annehmen, kommen wir nicht viel weiter. Der sinnliche Trieb, alles für sich selber zu behalten, ist sehr stark; er wird bewußt bekämpft; er hüllt sich in allerhand Vorwände ein; das Kind weiß aber doch wohl dunkel, daß es vor sich Vorwände gebraucht und teilt sie gewiß deshalb der Mutter mit als einer höheren Macht. Wäre die Mutter auf einen Vorwand eingegangen, so hätte es seine drei Boltchen selber gegessen; jene kleine Jesuiterei mit den Fremden hatte sie ihm hingehen lassen, denn man kann ja die Anmut der Seele durch täppisches Puritanertum zerstören; diese Vorwände wies sie ihm als unrichtig nach, und nun handelte das Kind nach seinem sittlichen Trieb gegen den sinnlichen.

Die Menschheit hat Zeiten, in welchen ihr die Fragen die wichtigsten scheinen, welche auf die Seele des Menschen gehen, auf die unerklärlichen Bewegungen, von welchen diese Kindergeschichte ein Beispiel gibt. Sie hat dann wieder Zeiten, in welchen sie von diesen Fragen nichts weiß. Es werden nun in jenen Zeiten wichtige Geisteswerke geschaffen, welche in diesen nicht nur bekannt, sondern

herkömmlicherweise sogar hoch angesehen sind, diese Werke müssen dann also in diesen Zeiten mißverstanden werden.

So ist es mit der griechischen Tragödie gewesen.

Seit dem Zusammenbruch des deutschen Idealismus hat man ja auch frühere Dichtung nicht mehr neugewertet, sondern die alten Wertungen gedankenlos weitergeschleppt. So kommt es, daß was heute über Dichtungen geurteilt wird, frühestens auf die Romantiker zurückgeht. Über die antike Dichtung haben die Schlegels sich geäußert. Nun, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst sagt August Wilhelm: „Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heiteren Sinn begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesamte Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewußtsein dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude ersonnen. Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, aber dieser Dienst, der bei anderen Völkern die Phantasie mit scheußlichen Bildern verdüsterte, und das Herz zur Grausamkeit abhärtete, gestaltete sich hier groß, würdig und mild. Der Aberglaube, sonst der Tyrann der menschlichen Anlagen, schien zu dessen freister Entwicklung die Hand leihen zu wollen: er hegte die Kunst, die ihn schmückte, und aus Götzen wurden Ideale. Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es versteht sich, daß dies im Ganzen und Großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung, machen eine Ausnahme. Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden . . .

aber es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an."

Etwas frömmelnd ausgedrückt, ist das nichts weiteres, als was schon die Ansicht unserer Klassiker gewesen war.

Wie in vielem, so ist auch hier die Wissenschaft längst zu andern Ansichten gekommen. Die Ausgrabungen und das vorurteilslosere Lesen der Schriftsteller ermöglichen uns heute ein ganz anderes Bild. Aber auch hier wird, wie überall seit jenem Zusammenbruch, das, was die Arbeit der Wissenschaft geleistet hat, nicht mehr für das Leben fruchtbar gemacht. Trotz unseres ganz andern Wissens ist unsere Auffassung der alten Dichtung noch die Auffassung der damaligen Zeit. Wissenschaftlich ist uns bekannt, daß es eine „griechische Religion", die gleichmäßig durch die Jahrhunderte gegangen wäre, nicht gegeben hat; daß man vielleicht im griechischen Mittelalter die Religion der Kreise, aus und in denen Homer dichtete, als „geläuterte, veredelte Sinnlichkeit" aufzufassen hat, wenn man nämlich so leichtsinnig sein will, unsern Homer als Quelle für sie anzunehmen; daß wir aber in den Zeiten, wo wir etwas klarer sehen können, die gewaltigsten religiösen Bewegungen beobachten; und daß, um auf unsere Aufgabe zu kommen, jedenfalls die Religion der Tragiker durchaus geistiger Natur ist, mehr Fragen aufwirft und zu lösen sucht wie das Christentum, wenigstens soweit es dogmatisch gefaßt ist; und daß wir die alten Tragödien wissenschaftlich vornehmlich als Urkunden des religiösen Ringens zu betrachten haben.

Seit dem Zusammenbruch des deutschen Idealismus fehlt uns das geistige Band. Kein anderes Volk als die Deutschen kann es geben, denn die Russen, welche allein die Fähigkeiten hätten, ruhen auf einer anderen Grundlage wie wir Europäer. So ist es möglich, daß die kostbarsten Entdeckungen der außerordentlich fortschreitenden Wissenschaften für unser Leben ungenutzt bleiben; daß die

Bedeutung der Entdeckungen vielleicht sogar den Entdeckern selber nicht klar wird. Es geht im Geistigen der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft, wie es ihr im Wirtschaftlichen geht: die Produktivkraft der Arbeit ist ungeheuer gesteigert, ihre mögliche Produktivität ist fast unbegrenzt; aber die Bedingung dafür war, daß die Menschen nichts davon haben dürfen.

Schon Aristoteles hat die Tragiker mißverstanden, wenigstens wenn man nicht annimmt, daß seine Poetik, die ja, wie alle seine erhaltenen Werke, ein Vorlesungsheft ist, ein so kleines Bruchstück eines großen Ganzen bildet, daß sie nur ein nebensächliches Problem in der Technik der Abstraktion behandelt, welche sich für die jedesmal vorliegende Untersuchung bewußt beschränkt und sogar bewußt falsch einstellt. Die Nachfolger der Tragiker, aus denen schließlich, irgendwie mit rhetorischen Zwecken vermischt, die Seneca-Tragödien hervorgegangen sind, haben sie mißverstanden, das römische Altertum und die Renaissance, die Franzosen, welche sich auf sie beriefen und die Deutschen, welche die Franzosen ablehnten. Als Goethe an der Iphigenie arbeitete, war er gefühlsmäßig dem Punkt nahe, von dem aus man sie sehen muß. Heute, wo die Menschheit in einen neuen Kampf um die Religion einzutreten sich rüstet, ist wieder die Voraussetzung eines Verständnisses gegeben.

Es gibt Zeiten der Menschheit, in welchen die Fragen am wichtigsten erscheinen, welche auf die Seele des Menschen gehen; aber wie können die Menschen diese Fragen beantworten?

Wenn wir sagen, die Seele ist ein Ding, dann begehen wir denselben Irrtum, den Theophrast und Molière begingen, als sie Wahrnehmungen zu einem Begriff zusammenfaßten und diesen für ein Ding hielten. Sagen wir, sie ist eine Kraft, dann belegen wir lediglich eine Reihe von Wahrnehmungen mit einem besondern Namen, diese Wahrnehmungen sind aber immer nichts, als eine Beziehung dessen, was wir unseren Körper nennen, zu etwas Un-

bekanntem. Wir wissen, aber wir können nichts sagen über unser Wissen, wir können uns noch nicht einmal etwas vorstellen von ihm.

Nun haben aber die seelischen Bewegungen in sich die Notwendigkeit der Mitteilung. Ein alter persischer Dichter drückt das vorzüglich aus, indem er die Notwendigkeit so deutet, wie wir sie deuten müssen.

> „Wenn Absolutes wird zum Einzelleben,
> Mußt Namen Du, wie Ich und Du ihm geben.
> Für Akzidenz mußt Du und Ich Du halten,
> Das Absolut' erhält durch sie Gestalten.
> Die Geister stammen aus Einem Licht, sind Brüder,
> Dies Eine Licht, verschieden strahlen sie's wieder."
>
> Aus Muhamed „Gülschen Ras" (Tholuck).

Wie können wir nun mitteilen?

Durch Begriffe, welche wir durch Worte ausdrücken, ist die Mitteilung unmöglich. Unser begriffliches Denken ist in Wechselwirkung mit der Sprache entstanden und ist ein Werkzeug für ganz andere Zwecke als diese.

Es gibt eine direkte Mitteilung von Seele zu Seele, die in einem Rauschzustand vor sich geht, die nicht beschrieben werden kann, weil dieser Zustand eben jenseits des Begrifflichen liegt, der als Erlebnis nur einen Namen bekommen kann, indem man annimmt, daß ein anderer, wenn er dasselbe Erlebnis hat, es mit demselben Namen nennen wird. Der dionysische Orgiasmus war ein solches Erlebnis. Euripides läßt in den Bacchantinnen seinen Chor singen:

> „Der Süße in den Bergen, wenn er aus den laufenden Schwärmen stürzt ins Feld, die heilige Haut des Hirsches tragend, nacheilend dem Blut getöteter Böcke, roh zu verschlingen, forteilend in phrygische lydische Berge. Bromios ist Herrscher, Evoe! Es fließt aber von Milch die Erde, und fließt von Wein, und fließt vom Nektar der Bienen, und Rauch wie von syrischem Weihrauch."

Denken wir uns, daß statt eines Dichters ein mittelalterlicher Christ das Schweifen des Gottes und seiner Dienerinnen geschildert hätte, dann würde Ähnliches wie ein Hexensabbat herauskommen. Man wird den Hexensabbat wohl irgendwie hier einreihen müssen; an die Stelle des Weines sind Narkotika, vor allem das Bilsenkraut getreten, welche denn bewirken mußten, daß zum Teil andere Begleiterscheinungen des Orgiasmus auftraten. Was er eigentlich bedeutete, kann man nur ahnen, wie man auch die eigentliche Bedeutung des Dionysoskultus nur ahnen kann*).

Diese Mitteilung von Seele zu Seele im Rauschzustand kann immer nur abgerissener Vorgang im sonst gewöhnlichen Leben sein, der von außergewöhnlichen Bedingungen abhängt. Nur für den einzelnen ist es möglich, daß der Rausch eine dauernd ihn bestimmende Wirkung ausübt, wie Sajib singt:

„Hin an der Vergessung Kuppel häng' die Flasch' ich mit dem Wein.
Trunken will ich jetzt allein von des Freundes Augen sein! Jelleli!
Also bin ich jetzt betrunken, daß bei meiner Kindschaft Mahl
Ich die Gläser angebunden an der Himmel Himmelsaal! Jelleli!
Sonn' gab mir den goldnen Becher, Mond den silbernen Pokal,
In dem Rausch zerschlug ich beide, jubelnd hunderttausendmal! Jelleli!"

(Tholuck.)

Eine andere Mitteilung ist möglich, und zwar durch Worte; aber so, daß durch die Worte Begriffe ausgedrückt werden, welche jene Bewegungen der Seele nicht darstellen sollen; denn das war ja, wie wir sehen, unmöglich; sondern welche sie symbolisieren.

---

*) Der Grund für die verschiedene Auffassung liegt darin, daß das Christentum als Lehre in Dogmen festgelegt war und als Kult in der Kirche. Jede fremde Lehre, jeder fremde Kult mußte also als teuflisch gelten, das alte Heidentum sowohl wie die im Mittelalter auftauchenden Hexenbewegungen. Die Griechen hatten kein Dogma und keine Kirche, sie konnten also jedes Neue ohne notwendige Gegnerschaft betrachten.

Wenn das Symbol nicht, wie sehr häufig, eine schriftstellerische Albernheit ist, so bietet es sich wohl meistens von selber, ohne daß dem Menschen sein Symbolcharakter bewußt wird, aus dem Schatz der Begriffe, welche dem Menschen am nächsten zur Hand sind oder sich am leichtesten mit jenen Bewegungen verknüpfen.

Das ist zunächst der Glaube an Gott oder Götter, an ein Jenseits, und ähnliche Vorstellungen, Wünsche und Befürchtungen, die wir zusammen als Religion bezeichnen.

Mag diese Religion entstanden sein aus dem Animismus oder aus der Sprache, oder, was wahrscheinlicher ist, aus beiden zugleich und einem dumpfen Gefühl von der Sinnlosigkeit des Diesseits; sie ist an sich nichts weniger als eine höhere Macht. Sie ist nichts, als die verlängerte Selbstsucht oder die über das Greifbare hinaus unsinnig gesteigerte Furcht des Menschen. Man glaubt, daß Wesen mit einer Macht, welcher sämtliche Schranken menschlicher Macht fehlen, die also das Höchste ist, was der Mensch sich selbst als Macht wünscht, nach ihrem Belieben schaden können, und daß es in der Hand des Menschen liegt, durch gewisse Kenntnisse und Verhaltungsmaßregeln sich diese Wesen günstig, ja dienstbar zu machen.

Die nüchternen Juden, welche von Anfang an mit einer unbarmherzigen Selbstsucht und ohne jede Vorstellungskraft auftreten, haben den Begriff des Gottes, mit dem man zu seinem Nutzen verbunden ist, auf den klarsten Ausdruck gebracht. Ein einziger Gott genügte für seinen Zweck, der mächtiger gedacht wurde als alle anderen Götter. Die höhere Rasse der Griechen, bei welchen die Selbstsucht nicht so im Innersten ihren Sitz hatte, welche von Anfang an ein reiches Vorstellungsleben haben, mußten offenbar Furcht und Angst vor unbekannten Naturgewalten stärker ausbilden, schufen hier ihre verschiedenen Götter, welche ihre Angst erregten, ihre verschiedenen Götter, welche ihnen halfen, und bildeten die mannigfaltigen Gestalten des Olymp aus, teils unter dem Ein-

druck der ursprünglichen Gefühle, teils, und zwar wohl früh, in unbewußtem künstlerischem Gestaltungsspiel.

Wenn in einem Zeitalter die Bewegungen der Seele so stark werden, daß sie einen Ausdruck suchen — das gehört zum Geheimnisvollsten, daß die Menschheit plötzlich solche Zeitalter erlebt — dann knüpfen sich die bewußten Vorstellungen, welche die Menschen von ihnen bilden, an diese vorhandenen Religionen, die Religion gibt die Symbole für die Bewegungen der Seele her.

Ein Schulbeispiel dafür, in welcher Art das geschieht, zugleich das Höchste, das die Menschen hier erreichen können durch reines Denken, gibt die Kathaka-Upanischad.

Es gab in der alten brahmanischen Zeit ein in besonderer Weise geschichtetes Opferfeuer; die Schichtung nannte man „Naciketas"; wer eine solche Schichtung machte und dabei die Bedeutung dieses Feuers kannte, der erlangte „die unendliche, uferlose, unvergängliche Welt". Mit andern Worten: ein selbstsüchtiger Wunsch, der aber bei diesem metaphysisch begabten Volk immerhin schon auf Weiteres ging wie auf „Gutgehen und lange leben auf Erden", wird erreicht durch bestimmte Kenntnisse und ihre richtige Anwendung.

Noch in der Zeit vor den Upanischads bildete sich zu diesem Naciketasfeuer eine Legende, die schon auf die Religion der Seele ging, aber im Sinn der alten Religion überarbeitet wurde und uns nur so überliefert ist. Wir brauchen die Einzelheiten nicht zu verfolgen, die sehr merkwürdig sind für den urbildlichen Kampf der alten Religion mit der neuen, und können gleich zu den Upanischads weitergehen, denn wenn die Legende im alten Brahmanawerk unverändert erhalten wäre, so wäre sie eben schon dem Geist nach eine Upanischad-Dichtung; wir dürfen also der Einfachheit wegen so tun, als liege im alten Brahmanawerk nur die liturgische Vorschrift mit ihrer Verheißung vor, und finde sich erst in der Upanischad die Legende.

Der Legendendichter dichtet einen Menschen Naciketas. Dieser ist ein Jüngling, welcher einem Opfer seines Vaters beiwohnt. Dasselbe scheint ihm unwirksam, und er schlägt ihm vor, ihn selber, den Sohn zu opfern. Er wird dringend, und der Vater antwortet im Zorn: „Ich übergebe dich dem Tod." Naciketas geht nun lebend zu dem Todesgott. Dieser gewährt ihm drei Wünsche.

Naciketas wünscht zuerst, daß sein Vater ihm wieder wohlgesinnt sein möge. Dieser erste Wunsch steht für „irdisches Wohlergehen"; man sieht, was einem hochgesinnten Volk als irdisches Wohlergehen erscheint. Er wünscht dann, daß ihm der Todesgott die Schichtung des Naciketasfeuers mitteilen möge, damit er die „unendliche, uferlose, unvergängliche Welt" erlangen könne: ohne Furcht, ohne Alter, ohne Hunger, ohne Durst; man sehe, was einem solchen Volk als ewige Seligkeit erschien: Die Voraussetzung zum ungestörten Denken. Als dritten Wunsch verlangt Naciketas die Erkenntnis der Seele.

So hoch wie die ewige Seligkeit über dem irdischen Wohlergehen steht, so hoch steht die Erkenntnis der Seele dem Dichter über der ewigen Seligkeit.

Der Todesgott sagt ihm, was man allein sagen kann, was nämlich die Seele nicht ist:

„Was frei von Gutem und Bösem,
Frei von Geschehen und Nichtgeschehen,
Frei von Vergangenem und Künftigem."

(Deussen.)

und fragt, was er als solches sehe; Naciketas kann nur schweigen; der Todesgott sagt:

„Nicht durch Belehrung wird erlangt der Atman,
Nicht durch Verstand und viele Schriftgelehrtheit;
Nur wen er wählt, von dem wird er begriffen:
Ihm macht der Atman offenbar sein Wesen." (Deussen.)

Aber Voraussetzung ist ein nicht nur sittliches, sondern auch ganz ruhiges Gemüt: (Ich gebe nun die Übersetzung von Eberhardt, welcher statt der Sanskrit-Ausdrücke Deussens, deutsche Worte bringt. Wir müssen uns bewußt sein, daß diese deutschen Worte die Sanskrit-Worte, welche eine ganz andere Seelenkunde voraussetzen, nicht decken; aber nur so ist einem größeren Kreis wenigstens eine Ahnung von dem zu geben, was gemeint ist.)

„Höher als die Sinne steht die Wirklichkeit, denn sie macht jene erst möglich; höher als diese Wirklichkeit steht der Geist, der sie begreift; höher als der Geist steht die Seele, die ihn hält; höher als die Seele steht die Idee, die sie begründet; höher als die Idee der lebendige Gott, denn all dies Leben ist er. In allem ist er, in dir, als die göttliche Seele. Auf dieses, dein innerstes Herz, da höre, und du bist geborgen."

Mit anderen Worten: auch das höchste, irdische Wohlsein, eine völlige Sittlichkeit, auch ein geträumtes Leben im Jenseits, das dem Denker Ruhe und Stille des Gemütes bringen mag; auch das ist geringer als die Gnadengabe des Erlebnisses: die eigene Seele als die göttliche Allseele zu fühlen.

Was man früher Religion nannte, das ist hier restlos aufgezehrt von dem neuen Inhalt, der in das alte Gefäß gegossen ist. Bei den Mystikern anderer Völker wird wenigstens nur die geschichtliche Religion vernichtet, nicht die Religion an sich.

Aber wieder ist der Schluß: es ist nicht mitzuteilen, es muß erlebt werden.

Die Mystik des Sanskritvolkes, wie der Perser, wie der Deutschen ist zu keinem andern Schluß gekommen, weil sie ihre Symbole aus der jedesmaligen Religion genommen hat; dadurch kam sie zuletzt immer auf eine besondere Art des Erkennens, während doch gar nicht erkannt wird. Fast wörtlich stimmt mit jenen Upanischadworten, was Eckhart sagt: „Das ist alles von außen, durch die

ingebracht; es muß alles von innen her, aus Gott her-
n," oder was Ferid-eddin-Attar singt:

n mir ist das Zentrum! Eia! Und das Zentrum wunderbar
gt zugleich vor mir als Kreis da. Umfang hier auch Ende war."

(Tholuck.)

Die einzige Mystik, welche weiter kam, war die griechische; es
r das möglich dadurch, daß sie geeignetere Symbole hatte und
Form fand.

In den älteren Zeiten hatte die unermüdliche Tätigkeit der Vorstel-
gskraft dieses begnadeten Volkes die unübersehbare Fülle der Sa-
geschaffen, in welchen schon unbewußte Möglichkeiten für die Ent-
ung seelischer Symbole schlummerten; und als ihm die Schick-
stunde schlug, da glückte es ihm, eine dichterische Form zu
ffen für die Bewegungen der Seele, die sich in diesen nachge-
teten und umgedichteten Sagen symbolisierten. Und diese dich-
sche Form — das ist das Herrlichste — war zugleich derartig
haffen, daß der Dichter sein Erlebnis gleichzeitig zum Erlebnis
ganzen Gemeinde machen konnte.

Die andern Völker waren im besten Fall bis zur Lyrik
ngt; aber die Lyrik kann nur unter sehr günstigen Umständen
pfindungen erzeugen, sie verlangt meistens eine schon gleichge-
te Seele. Die Tragödie greift ganz anders an, und zwar nicht
Einzelnen, sondern die Masse. Was im dionysischen Orgias-
auf den dumpfen Umkreis unausdrückbarer, sich mechanisch
gegenseitig entzündender Gefühle beschränkt blieb, das wurde
klares Kunstwerk. Die Erlösung, welche in der Mystik der
rn Völker nicht mitzuteilen war, konnte durch die Vermittlung
Kunstwerkes von dem Dichter auf das ganze, ihm lauschende
k übertragen werden durch die tiefe Erschütterung, welche die
gödie in ihm erzeugte.

* * *

Die Griechen besaßen eine eigene Art von Lyrik, die von dem, was wir gewöhnlich als Lyrik bezeichnen, gänzlich verschieden war: die Chorlyrik.

Die Chorlyrik drückte nicht Empfindungen, Gefühle, Gedanken und Vorstellungen des Dichters aus, sondern sie stellte dar, was in der Seele einer Gesamtheit lebte. Die Worte des Dichters wurden von einem großen Chor vor dem gesammelten Volk gesungen; nicht so, wie das heute geschehen würde, wo die Musik das Wort unkenntlich macht, sondern so, daß das Wort von der Gemeinde genau verstanden wurde. Das Lied drückte aus, was den einzelnen Volksgliedern gemeinsam war.

Unser protestantisches Kirchenlied ist ja dichterisch wertlos; was mit ihm gemeint war, das ist etwas Ähnliches wie die alte Chorlyrik.

Halten wir dem Stesichoros etwa die Sappho gegenüber. Beide entladen sich der Gefühle ihrer eigenen Brust, beide erzeugen Gefühle im Zuhörer oder im Leser.

Die Einzellyrik der Alten drückt nur die großen und ungebrochenen Gefühle aus; diese sind unmittelbar darzustellen, indem sie in schöner Weise gesagt werden. Was bei Sappho die Liebe ist, das ist das große, umfassende Gefühl, das, welches sich mit dem Begriff der Liebe und deshalb auch sprachlich mit dem einfachen Wort „Liebe" deckt. Die Einzellyrik der Neueren drückt lieber die gebrochenen, die von uns sogenannten differenzierten und nuancierten Gefühle aus. Für diese hat die Sprache keine unmittelbaren Worte, sind keine Begriffe geschaffen. Sie können also nicht unmittelbar ausgedrückt werden, sondern erfordern ein Symbol. Man denke an das wunderschöne Gedicht von Mörike „Früh, wann die Hähne krähn". Hier ist nichts unmittelbar gesagt, denn das Gefühl dieses Gedichtes ist nicht in Worten zu sagen; es ist nur eine an sich gleichgültige Stellung eines verlassenen Mädchens mit schönen

Worten vorgeführt und gesagt, daß sie von dem Treulosen geträumt hat. In unsrer Vorstellung wird ein Bild des verlassenen Mädchens erzeugt, und dieses wirkt dann das Gefühl, das ebenso unbestimmt, nicht in Worte zu fassen, ebenso gebrochen und ebenso vielfach ist wie das Gefühl des Dichters war. Sappho gebraucht als Kunstmittel etwas, das man dem Rhythmus und der Melodie in der Musik gleichsetzen kann, Mörike etwas, das man der Harmonie vergleichen muß.

Die Chorlyrik der Alten konnte nun von Anfang an nicht in der Weise vorgehen, wie die Einzellyrik, sie mußte gleich zu der symbolischen Darstellung greifen. Was die Menschen gefühlsmäßig miteinander gemein haben, das liegt fast alles jenseits des Begrifflichen, durch Worte unmittelbar Auszudrückenden.

Die Menschen gelangen zum Bewußtsein ihrer Seele durch einen Kampf, welcher in ihnen vorgeht. Man denke an die erzählte Kindergeschichte, welche das einfachste Beispiel eines solchen Kampfes aufweist. Als der Drang nach dichterischem Ausdruck einerseits, nach Beherrschtwerden durch Dichtung andrerseits in diesen Dingen entstand, war es also ein Kampf, welcher ausgedrückt werden mußte.

Aus der Chorlyrik entwickelt sich nun, im vollsten Licht der Geschichte, wenn die Berichte auch im einzelnen fabelhaft sind, in einer bestimmten Gegend, nämlich in der Landschaft von Attica und in der Stadt Athen, die griechische Tragödie. Man bedenke, daß alle anderen Dichtungsgattungen einen dunkeln Ursprung in Urzeiten der Menschheit haben; das Bedürfnis der Tragödie allein entstand in einer sehr späten Zeit; denn das, was die Menschheit in ihr auszudrücken hatte, und jeder dichterischen Form entspricht ein bestimmter Gehalt, das besaß sie, wenigstens bewußt erst in dieser späten Zeit: die Seele.

Wir haben nichts mehr von den ersten Anfängen der Tragödie, wir können aus den Berichten uns auch nicht klarmachen, wie sie

waren. Wie immer in der Kunst geht die Entwicklung zum Höhepunkt in wenigen Jahren und durch wenige Menschen vor sich; vielleicht lagen auch hier, wie so oft in solchen Fällen, gar keine wichtigen äußeren Zeugnisse der Entwicklung vor. Vergessen wir auch nicht, daß die Tragiker ein sehr hohes Alter erreichten und bis zuletzt sich höher bildeten.

Was wir an Ältestem erhalten haben, das ist nun jedenfalls eine Aufeinanderfolge von gesungenen Chören, welche, um ganz verstanden zu werden, eine Einführung und Verbindung untereinander durch handlungsführende Schauspieler brauchen. Was wir heutigen Menschen Schauspiel nennen, die durch die Schauspieler dargestellte Handlung, ist ursprünglich nur ein Behelf gewesen für den Chorlyriker. Mit dem stets sichern Stilgefühl der Griechen wurden denn auch Schauspieler und Chorsänger räumlich getrennt.

Die Lyrik kann immer nur den Augenblick darstellen. Aber (hier muß ich nun wieder Worte gebrauchen für etwas, das nicht in Worten zu sagen ist) die Seele ist Leben, Fließen, Kämpfen, Bewegung; nur ein einziger Ruhepunkt ist, wenn er ist, in ihrem Leben, der, welchen Dschelaleddin-Rumi nicht müde wird, in immer neuen Bildern mit immer neuen Liedern zu besingen: ihr Ziel — das ja wohl immer nur Sehnsucht bleibt. Weil sie Bewegung ist, deshalb war ja Chorgesang an Chorgesang gestellt; die Verbindung zwischen den Gesängen, die nicht lyrisch gefaßt werden konnte, war durch die handelnden Schauspieler hergestellt. Nun, als die Schauspieler auf der Bühne standen, da zeigte sich, daß ihr Handeln die Bewegungen der Seele symbolisierte, daß bei Gelegenheit der Chorlyrik eine neue dichterische Form entstanden war, die das darstellen konnte, was diese Zeit darstellen wollte*).

*) Die mimische Nachbildung von Vorgängen auf einer Art Bühne ist wahrscheinlich älter wie die Tragödie, aber aus dem Mimus hätte sich nie die

Es stellt sich schon früh eine offenkundige Richtung in der Entwicklung auf Zurückdrängen des Chors heraus. Schon bei Euripides ist er nicht mehr immer notwendig. Diese Bewegung kam nicht zu Ende, die schöpferische Zeit währte zu kurz, die unschöpferischen Nachfolger schlossen sich zu schnell an.

Was die Menschheit als griechische Tragödien besitzt, das sind also Werke einer soeben neugeschaffenen künstlerischen Form, welche noch nicht ganz rein geworden ist. Als Aristoteles über die Tragödie schreibt, da ist die Bedeutung des Chors schon unklar; er schreibt, als ob es gar keinen Chor gebe. Der Idee der Tragödie gegenüber hat er recht; ihrer geschichtlichen Gestalt gegenüber hat er unrecht.

Die geistige Bewegung, welche die griechische Tragödie schuf, ging auch durch die andern Völker der damaligen Welt. Wir können uns denken, daß wir vieles nicht erfahren, da ja nur das schriftlich Festgehaltene von diesen Vorgängen zu uns gekommen ist, und auch das nur zum kleinen Teil. Was sich in Festen, Opfern, Gebeten äußerte, in Umempfinden alter Kulte, was überhaupt keine Form annahm, von dem allem können wir nichts wissen. Wir können nur ahnen, wenn wir die orphischen Überbleibsel, die Trümmer der gnostischen Bewegungen, den Mithraskult, das Christentum betrachten, daß unerhörte geistige Anstrengungen in den etwa fünfhundert Jahren gemacht sein müssen. Ein sehr merkwürdiges Werk, das gleichzeitig mit der griechischen Tragödie ist, haben uns die Juden überliefert: den Hiob.

Bei den Juden war der Vorgang sehr einfach gewesen. Sie

Tragödie entwickeln können, das wurde von vornherein durch die Kunstabsicht des Mimus unmöglich. Ähnlich ist die Mosaik älter wie das Fresko, aber Giotto entwickelte seine Kunst aus der Buchillustration; die Kunstabsicht war bei der giottesken Kunst und der Miniatur die gleiche: die Erzählung. Die Mosaik wollte etwas anderes.

hatten auf ihren alten Gott, die Verkörperung ihrer Selbstsucht, eine einfache Sittenlehre übertragen, welche das Höchste war, das sie seelisch erreichen konnten; während der Bund mit dem alten Gott gewisse äußerliche Ansprüche an sie stellte, wurde nun eine Art bürgerlicher Sittlichkeit von ihnen verlangt. Dieselbe ist rein verstandesgemäß, ohne jede Tiefe; aber sie ließ sich einfach an ihre Religion anknüpfen, und hat dadurch im Leben sehr gute Dienste getan, sie hat das Volk entschieden besser gemacht; die viel höhere griechische Gesinnung konnte nicht die sittliche Auflösung des Volkes verhindern. Auch heute ist ja etwa der Mohammedanismus bürgerlich eine viel wertvollere Religion, wie das Christentum.

Nun entstand hier aber die große Frage: wenn der Mensch den Bund hielt und bürgerlich ehrbar lebte, dann sah man oft, daß Gott ihn doch nicht förderte, wie er versprochen hatte. In einer späteren Zeit kamen die Juden dazu, die Auferstehung des Fleisches anzunehmen und eine Gerechtigkeit nach diesem gegenwärtigen Leben; damals aber glaubten sie noch nicht an ein jenseitiges Leben, die Vergeltung mußte also im Diesseits kommen. Im Hiob wird die Frage gelöst: Die Leiden der Guten sind nur „Prüfungen" Gottes; wenn sie bestanden werden, dann folgt auf sie der Segen.

Man muß sich die geistige und seelische Minderwertigkeit dieser Lösung klarmachen, wenn man den Wert der Menge von verschiedenartigen Lösungen verstehen will, welche die erhaltenen griechischen Tragödien uns geben.

Äschylos läßt anrufen: „Zeus, wer Zeus auch immer sei"; er wurde auch der Gottlosigkeit angeklagt, und wenn nicht sein Bruder für ihn eingetreten wäre und seinen Armstummel aus der Schlacht bei Salamis entblößt hätte, dann hätte er den Schierlingsbecher trinken müssen. Der Dichter des Hiob weiß genau, wer sein Gott ist, ihn würde niemand der Gottlosigkeit angeklagt haben. Nun,

von den Upanischads bis auf Jacob Böhme hat die Mystik stets im Kampf mit der herrschenden Religion gelegen.

* * *

Wir haben uns sehr weit von unserm Ausgangspunkt entfernt. Wir hatten Molières Charakterdarstellung mit der Charakterdarstellung eines alten griechischen Lustspiels verglichen und hatten gefunden, daß der alte Grieche seine Sache besser verstanden hatte wie Molière.

Der Held des plautinischen Stücks war aus der Leidenschaft dargestellt. Er unterscheidet sich im Wesentlichen gar nicht etwa von Othello oder von Lear; nur, daß Shakespeare die Leidenschaft ernst nimmt, der alte Grieche aber komisch.

Man vergesse jetzt einmal Dichtung, Drama, Shakespeare, unsere Hochschätzung der Leidenschaft und stelle sich einen alten Tragiker, einen Äschylos oder Sophokles vor, in welchem die fürchterliche Unruhe lebte, die sich symbolisch darstellt, indem er aus alten Sagen die Geschichte eines Jünglings dichtet, der seinen Vater an seiner Mutter rächen muß, für seine sittliche Tat von den Göttern verfolgt wird, andere Götter findet, welche sich seiner annehmen; und in dem Streit der Götter, welcher nun entsteht, werden als letzte Schiedsrichter die Menschen angerufen; oder indem er einen König gestaltet, welcher seine Pflicht tut und alles verliert, weil er seine Pflicht zu sehr getan hat. Wir könnten den Inhalt einer jeden alten Tragödie hierhersetzen: Kann denn ein Dichter auf solcher Höhe die Leidenschaften ernsthaft nehmen? Für ihn werden Menschen doch erst bedeutend hinter den Leidenschaften. Man denke an den Dichter der Naciketas-Legende. Würde der daran denken, einen verliebten Naciketas darzustellen?

Bei Hauptmanns „Einsamen Menschen" etwa würde schon ein Grieche tief unter Äschylos fragen, weshalb soviel Geschrei um

einen Eierkuchen gemacht wird. Ein Philister bildet sich ein, eine Persönlichkeit zu sein, das unreife Geschwätz einer russischen Studentin soll ernsthaft genommen werden; was gehen ihn solche gänzlich gleichgültigen Menschen an? Sie sind bloß dumm und weiter gar nichts.

Auch die Menschen Shakespeares, des Shakespeare, den wir kennen, der entstanden ist aus dem Theaterbedürfnis, sind dumm. Ihre Dummheit bildet sich aber wenigstens dadurch, daß sie von einer Leidenschaft verblendet werden. Bei Hauptmann kommt die Dummheit aus der Gewöhnlichkeit, bei Shakespeare aus der Gläubigkeit; bei Hauptmann also aus einem niedrigern, bei Shakespeare aus einem höhern Menschentum. So fesseln Shakespeares Menschen denn durch ihr Temperament. Hätte Euclio nicht seinen Topf gefunden, dann wäre er ein armer Kleinbürger wie andere und wäre uns ganz gleichgültig; er fesselt uns erst dadurch, daß sein bißchen Verstand durch die wilde Kraft seines Besitzgefühls umgeworfen ist. Wenn der Held in den „Einsamen Menschen" Temperament hätte, dann würde er uns vielleicht Spaß machen. Nur dadurch ist bei ihm alles hoffnungslos, daß er zu seiner Dummheit auch noch langweilig ist. Wir wollen nicht über Natur und Leben sprechen; daß Othello, der ein Feldherr sein soll, auf einen Jago hineinfällt; daß Lear, der ein alter König sein soll, wie ein Narr fragt; aber die beiden haben eine wütende Kraft in sich, die vielleicht nur dadurch möglich ist, daß sie dumm sind.

Aber was kann einem Äschylos oder Sophokles das bedeuten, was man die Tragödie des Othello oder des Lear nennt? Diese Tragödie kann nur dem Mann wichtig sein, der von dem nichts ahnt, was einen Äschylos oder Sophokles bewegt, der nichts will, als diejenige Wirklichkeit dichterisch darstellen, welche er nach seiner Wesensart sehen muß; und, wenn die Darstellung zur Aufführung auf einem Theater bestimmt ist, mit solchen Mitteln darstellen, daß

sie auf die Zuschauer wirkt, mit den handwerklichen Mitteln des Theaters.

Die Tragiker standen nicht allein in ihrem Volk; wie sie fühlten, so fühlten die andern auch. Auch damals gab es die Art von Dichtern, welche kindlich in die Wirklichkeit verliebt sind. Das ist eine ganz andere Art von Dichtern, wie jene Tragiker sind; wieder einmal stoßen wir auf die Grenzen der Sprache; denn mit demselben Wort werden zwei Arten von Menschen bezeichnet, die im Wesentlichen eigentlich fast nichts miteinander ähnlich haben, nur im Unwesentlichen: sie schreiben beide für eine Aufführung durch Schauspieler. Diese andere Art von Dichtern haben denn auch die Leidenschaften dargestellt; aber sie hatten dieselbe Wertung für sie, wie die Tragiker hatten: sie stellen die Leidenschaften nur komisch dar.

In der Wirklichkeit kann der Eifersüchtige wie Othello, der eitle Narr wie Lear großes Unglück anrichten. Sie leiden durch die Folgen ihrer Handlungen und machen andere leiden, und gewiß werden wir in der Wirklichkeit Mitleiden mit ihnen haben.

Was wir Stilgefühl nennen, das hängt im letzten Grunde mit dem Gefühl des Gewordenen zusammen. Das Stilgefühl verhinderte den Griechen, diese Leiden in der Kunst ernst zu nehmen. Es wird uns etwa berichtet, daß die Liebe der Sappho von einem Komiker dargestellt war. Grillparzer hat sie zum Vorwurf einer Tragödie genommen. Ganz auffällig ist die Wandlung beim Amphitryo: Das plautinische Stück läßt auf ein Original schließen von einer heute unerhörten geistigen Freiheit: der Dichter nimmt den Gott komisch, an den er selber glaubt. Molière machte immerhin noch eine vorzügliche Posse aus dem Stück, die kranke Seele Kleists aber sentimentalisierte die Geschichte. Für so etwas war die griechische Luft zu kalt. Der Grieche sah die ganze Welt im Zusammenhang und fühlte die Natur. Die Neueren sehen immer nur ihren leidenschaftlichen Ausschnitt, fühlen nur sich.

Ein Ameisenhaufen ist im Wald. Eine weidende Rinderherde läuft über ihn fort, sie tritt hunderte der Tierchen tot, vernichtet ihr Gebäude, die Arbeit eines Jahres, zerstört ihre Brut. Das ist ein fürchterliches Unglück für die Ameisen. Aber könnten wir uns vorstellen, daß ein Dichter dieses Unglück, die Leiden der Verstümmelten und Sterbenden, der Obdachlosen und Irrenden, der Kinderlosen und Hoffnungslosen darstellte, um unsere Gefühle zu erregen? Uns steht der Mensch so im Mittelpunkt unserer Welt, daß unsere Gefühle, wenn sie wenigstens wahr und nicht ausgedacht sind, nur etwa noch Haustiere mit einschließen, die uns nahestehen, nur noch bei solchen Leiden solcher Tiere unmittelbar eintreten, wo unsere Vorstellungskraft sich in Leiden und Tier hineinversetzen kann. Es wäre denkbar, daß ein komischer Dichter die Zerstörung des Ameisenhaufens darstellte, um lächerlich zu wirken, wie ja auch ein Krieg der Frösche und Mäuse, der Ameisen und Mücken in solcher Absicht geschrieben ist.

Denken wir uns nun ein Volk, das eine so viel höher gestimmte Seele hatte wie wir, das die seelischen Kämpfe durchkämpfte, von denen weder Hauptmann, noch Shakespeare, noch ihre Zuhörer etwas ahnen; müßten dem nicht die Aufgaben, welche sich Hauptmann und Shakespeare stellten, erscheinen, wie uns die Aufgabe des Ameisenunglücks?

Jener Frosch-Mäusekrieg ist eine läppische Dichtung, der Ameisen-Mückenkrieg auch, und die Zerstörung des Ameisenhaufens wäre es desgleichen. Wir können die Wirklichkeit dieser Dinge nie so kennen, daß wir sie dichterisch behandeln könnten. Der Vergleich war nur gemacht, um die Entfernung der Werte voneinander zu zeigen. Bei den Griechen, welche auf ihrer Stufenleiter in der mystischen Tragödie einen höheren Wert haben wie wir, stehen unsere Leidenschaftsdichtung und unter dieser die temperamentlose Wirklichkeitsdarstellung da, wo bei uns die Ameisentragödie stehen

...de. Und da sich bei den Griechen Dichter von großer Begabung fanden, welche die Liebe für diese Dinge hatten, so konnten jene Werke auch angemessen gedichtet werden. Unserer Leidenschaftstragödie entspricht die mittlere und neuere Komödie, der temperamentlosen Wirklichkeitsdarstellung der Mimus in der Art, wie vor einiger Zeit Stücke von Herondas gefunden sind*).

An sich ist es ja natürlich bedenklich, wenn man sagt: Diese Kunstzeit faßt ihre Aufgabe richtiger an wie jene. In unserem Fall aber kann man es sagen. Wenn die griechische Kunst eine Stufe mehr aufweist wie die unsrige, so ist sie doch gewiß vollständiger. Solange keine noch vollständigere entsteht, muß sie als vollendet gelten, wie die unsrige ihr gegenüber sicher immer unvollendet ist. Das Stilgefühl, welches bestimmt: dieser Vorwurf ist tragisch, dieser

---

*) Es ist gesagt „entspricht" und nicht gesagt, daß es sich um Gleichwertiges handelt. Mögen wir den aus der Theatralisierung herausgeschälten echten Shakespeare noch so hoch stellen; und wir tun recht daran, wenn wir ihn hochstellen; er und seine Art wird in der geistigen Rangordnung immer unter dem alten Komiker stehen; gerade durch die Innigkeit seines Gefühls zwingt er uns in diese Welt, aus welcher uns der alte Komiker durch seinen Geist befreit. Man vergleiche die Menächmen des Plautus und die Komödie der Irrungen des Shakespeare. Der Alte — wohl Epicharm — hat die Kälte des Künstlers; wir müssen uns hüten, sie aus Philistertum für Frechheit zu halten, denn freilich dichtete Epicharm nicht für geistig unfreie Menschen, welche sich aus der Dichtung Vorbilder für ihre ihnen als notwendig erscheinenden Gefühle oder gar ihre Handlungen suchen. Vollends aber ist natürlich eine Erscheinung wie das Hauptmannsche Drama — diese Art Werke veralten sehr schnell, deshalb erscheinen sie immer wieder neu; es ist nichts als das alte, bekannte Ifflandische Rührstück — nicht dem Mimus gleichzusetzen. Dieser gehört gleichfalls zur guten Kunst, wenn auch natürlich nicht zur großen. Was ihm an höherem Interesse fehlte, das wußte er in bezaubernder Weise durch Natur und Vergeistigung (nicht: den Geist wie bei Epicharm, sondern: Vergeistigung) zu ersetzen. Auch er verzichtet darauf, durch das Gefühl zu wirken, und hat die große Kälte der wirklichen Kunst, welche dem Philister so besonders unbehaglich ist.

komisch, muß dann in jener Kunstzeit richtig sein, in unserer falsch. Denn in der Kunst gibt es keine Geschichte, keine Entwicklung, also keine verhältnismäßige Berechtigung. Ein Kunstwerk, das einmal geschaffen ist, steht für alle Zeiten da, es hat mit der Zeit und dem Volk nichts mehr zu tun, dem es entsprungen ist. Wir können nicht sagen: Die Alten schufen so, wir Neueren schaffen so und beides ist gleichberechtigt. Die griechische Kunst steht auf der Höhe; von dieser Höhe herab erscheint jede andere Kunst, welche unter ihr steht, als verunglückte Kunst.

Als Beispiel, das deutlich alles erkennen läßt, was hier gemeint ist, möge die verschiedene Behandlung der Liebesleidenschaft dienen.

In der alten Tragödie erscheint die Liebe etwa wie bei Phädra symbolisch, nicht um ihrer selbst willen, sondern um eine Schicksalsverknüpfung auszudrücken; als die natürliche Macht, wie in Romeo und Julia, treffen wir sie in der Tragödie nicht. Wir begegnen ihr aber im Lustspiel, und zwar immer als Liebe zu einem öffentlichen Mädchen, wodurch sie von vornherein die Würde und den Ernst verliert, die sie etwa in Romeo und Julia hat.

Indem man vergaß, daß Dichtungen keine Sittenschilderungen sind, sondern durch ihre inneren Gesetze bestimmt werden, hat man wohl behauptet, unsere Art von Liebe sei den Griechen unbekannt gewesen. Das ist natürlich töricht. Es war ihnen die Bourgeoisromantik der Liebe unbekannt, wie sie überhaupt keine falschen Gefühle hatten; aber schon die Lyriker allein beweisen, daß sie die ganze Leiter des Gefühls kennen; sie geht von Sappho bis zu Pseudo-Anakreon. Die Leiter ist größer wie bei uns.

Auch der Dichter, der kindlich in die Wirklichkeit verliebt ist, ein Epicharm oder Menander, oder noch mehr Herondas, lebte doch ganz von selber in der Rangordnung der Gefühle, die bei den Griechen sich einstellen mußte, als sie die Tragödie besaßen. Das heißt, er konnte die Liebe nicht mehr tragisch nehmen, trotzdem sie

in der Wirklichkeit Leiden genug mit sich bringen mochte, wie wir das Ameisen-Unglück nicht tragisch nehmen können. Er wertete sie sofort komisch, wie wir das bei dem Ameisen-Unglück tun würden; nur, daß man das Ameisen-Unglück nicht dichterisch darzustellen vermag, während der Grieche die Liebe dichterisch darstellen konnte.

Wodurch geschieht es, daß uns das Ameisen-Unglück nicht tragisch erscheint? Wir stehen so hoch über ihm, daß wir die verhältnismäßige Unbedeutendheit des Unglücks gefühlsmäßig erkennen. Millionen und Abermillionen von Ameisen gibt es im Wald, alle sind sich gleich; wenn eine stirbt, schlüpft die andere aus der Larve; weidendes Vieh zertritt hier einen Haufen, morgen, übermorgen vielleicht einen anderen; dieses Leiden der Ameisen geht ein in das große Leben des Waldes, das Fallen des Laubes, sein Verrotten, das Suchen der Wurzeln, das Wachsen der Zweige; die Ameisen sind nötig in diesem Kreislauf, um eine gewisse Luftdurchlässigkeit im modernden Laub zu erhalten.

Der griechische Dichter stand zu hoch, um die Liebe tragisch zu nehmen. Der in die Wirklichkeit verliebte Dichter hatte genau wie der tragische den großen Weltzusammenhang im Gefühl; er fühlte, daß in der Liebe, wie in jeder Leidenschaft, der Mensch ein Mittel ist für Zwecke, die außerhalb seiner Seele liegen. Ein jeder Dichter muß seinem Talent folgen. Das Talent dieses Mannes ging auf Darstellung des Wirklichen, als Selbstzweck, nicht als Symbol. Aber er kannte den verhältnismäßigen Wert des Wirklichen, weil er als Glied seines hochbegabten Volkes das Überwirkliche fühlte.

Der Heutige, welcher Leidenschaften darstellt, stellt sie dar als Mensch, der von ihnen nicht nur beherrscht wird; der griechische Mensch, der wohl viel leidenschaftlicher war wie der heutige, wurde von ihnen ja auch beherrscht; der von ihnen nicht nur beherrscht wird, dessen seelischer Gesichtskreis auch durch sie bestimmt

ist. Der Grieche wußte, daß die Leidenschaften bedingt sind. Der Neuere überläßt sich ihnen naiv, der Grieche bewußt.

Man erinnert sich, daß Anakreon uns stets als älterer Mann dargestellt wird. Die Neueren würden ihn sich als Jüngling denken.

So ist es möglich, daß wir heute das Urbild des Dichters haben können, der seinem Gefühl einsichtslos unterliegt; der nicht weiß, was das Gefühl bedeutet; dessen Werke demnach, je lebendiger sie sind, desto mehr nur Persönlichkeitsäußerungen werden: daß wir heute den Leser oder Zuhörer haben können, der seelisch und sogar geistig über dem Dichter steht, weil er das einsieht, was dem Dichter verschlossen ist, die Bedingtheit seines gesamten leidenschaftlichen Seins.

Von den griechischen Dichtern waren so nur die Tragiker. Aber da sie zu der höchsten Art von Persönlichkeiten gehören, welche die Menschheit bis nun hervorgebracht, so haben ihre Persönlichkeitsäußerungen Wert an sich, und es kann nie geschehen, daß ein Leser sie überschaut.

Die andern griechischen Dichter hatten stets bei aller Lebendigkeit des Gefühls die große Vernunft, welche die Bedingtheit des leidenschaftlichen Seins durchfühlte und durchschaute, und den hellen Verstand und klaren Willen, sich von dieser Vernunft leiten zu lassen. Während die Tragiker erst als Künstler bewußt sind, tritt bei ihnen der Zustand der Helligkeit schon viel früher ein. Es scheint mir fraglich, ob Aristoteles durchaus recht hat, daß die Tragiker befreiend wirken; sie sind selber zu tief in ihrem furchtbaren Erleben befangen, sie reißen uns zu gewaltig in dieses Erleben mit hinein. Die Komiker aber wirken befreiend.

Es ist eben das Wort „naiv" gebraucht. Wir müssen, wenn wir an die geistreiche Schillersche Gegenüberstellung denken, uns folgendes klarmachen:

Grund für die Sentimentalität der Neueren ist, daß sie die
Wirklichkeit unbesehens für bare Münze hinnehmen, daß
ihren Gesichtskreis durch ihre Leidenschaften beschränken lassen.
Griechen haben deshalb Natur, weil sie das nicht tun, weil
die Kälte des Geistes und Helligkeit des Blickes haben, die Sen-
ntalität der Wirklichkeit zu durchschauen. Denn die Wirklich-
ist nie Natur: Natur ist, was der Mensch aus der Wirklich-
macht.

Die Naivität der Griechen lag in ihrem Temperament. Das
chische Volk hatte ein Künstlertemperament. Die Wahrhaftig-
des Künstlertemperaments erscheint in einer bürgerlichen Zeit
Naivität.

Dieses Temperament ist nun gerade für uns Deutsche sehr schwer
verstehen.

Immer und überall steht der Künstler dadurch, daß er im Ge-
l lebt, der Wirklichkeit des Lebens gleichgültig gegenüber, ist ihm
einzig Wichtige die Kunst. Das erscheint denn so, daß er im
en leichtsinnig und nur in der Kunst ernst ist. Die heutige Mensch-
t, vor allem die Deutschen, sind aber bürgerlich. Dem Bürger
cheint die Wirklichkeit des Lebens als das allein Wichtige.

Wir sahen, daß man sich das so vorstellen kann, daß der Erste
en so weiten Blick hat, daß ihn die Bedingtheit des Kreises, in
er sich zufällig befindet, der durch seine Leidenschaften begrenzt
d, klar geworden ist, daß er fühlt, wie dieser Kreis mit ihm sel-
notwendig in den großen Weltzusammenhang gehört, wo er
n Aufgaben zu erfüllen hat, die ihm selber nicht zum Bewußt-
kommen, wie die Ameise nicht ahnt, daß sie dazu da ist, den
ldboden zu lüften. Er kann sich als einer Sache gegenüberstehen.
r Zweite fühlt sich immer selbstsüchtig als Mittelpunkt; er fühlt
mpf leidenschaftlich und fühlt nichts davon, daß er mit seinen
denschaften in einen notwendigen Zusammenhang gehört.

In allen Zeiten der Menschheit hat es Künstler gegeben, ein Künstlervolk wie die Griechen nur einmal. Daß Künstler immer dieses Temperament haben, erklärt sich daraus, daß das die hauptsächlichste Bedingung ihrer Künstlerschaft ist. Kein Künstler kann mit einem andern Stoff schaffen als mit sich selber, seinem Körper, seinem Geist und seiner Seele. Dazu aber muß er sich gefühlsmäßig sachlich gegenüberstehen können.

Nun ist in Wahrheit die Sache so, daß der Erste, die Künstlernatur, recht hat. Immer und immer müssen den Zweiten die Linien stören, die aus dem großen Weltzusammenhang durch ihn hindurchgehen und auf beiden Seiten über den durch seine Leidenschaften gezogenen Gesichtskreis hinausführen. Er muß, um sich in seiner Wesensart zu erhalten, immer den Trieb haben, diese Linien abzuschneiden, während der Erste sie immer freudig mit den Augen verfolgen wird. Mit andern Worten: Der Erste wird immer ein ganzer Mensch sein wollen, der Zweite wird sich immer auf das beschränken wollen, was ihm nützlich ist, was ihn in seiner Wesensart am Leben erhält.

Dadurch ist das Gefühl des Ersten immer wahr, das des Zweiten muß immer unwahrer werden.

Diese Wahrheit des Gefühls ist mit Schillers Naivität gemeint.

Man erinnere sich der Anklage gegen Äschylos. Es ist griechisch, daß es nicht nur möglich, sondern sogar Rechtens war, daß der Bruder seinen Armstummel zeigte und dadurch die Richter so rührte, daß sie den Angeklagten freisprachen. So etwas könnte heute etwa nur in Rußland vorkommen, und die Russen sind denn auch jedenfalls das unbürgerlichste der neueren Völker, und das am ersten Künstlertemperament hat.

Ein heutiger Deutscher würde dem Griechen sagen: „In der Rechtsprechung darf nur der strenge Verstand urteilen, welcher die Tat aus ihrem menschlichen Zusammenhang löst, sie dem all-

gemeinen Begriff unterordnet, über den Rechtsbestimmungen vorliegen, und nun diese Rechtsbestimmungen rücksichtslos auf sie anwendet. Sobald man auf das Gefühl hört, kann man nicht gerecht sein." Der Grieche würde einwenden, daß die bürgerliche Gesellschaft auch hier nicht folgerichtig handelt, wie sie das ja, da sie gegen die Natur ist, nie kann, denn etwa durch den Schuldbegriff bringt sie etwas in die scheinbare Logik hinein, das nur durch das Gefühl entschieden werden kann; vor allem aber würde er sagen, daß die so erzeugte Gerechtigkeit eine reine Einbildung ist; „denn nur der Vorgang des Rechtfindens ist gerecht, indem eben alles über einen Leisten geschlagen wird; da aber jeder Fall seine Verbindungen mit dem großen Weltzusammenhang hat, die man im günstigsten Fall fühlen kann, so ist es offenbar der reine Zufall, ob auch die Entscheidung gerecht ist. Wir Griechen urteilten nach dem Gefühl und waren uns bewußt, daß wir tausendmal irrten. Ihr müßt, wenn ihr ehrlich seid, fühlen, daß eure Rechtsprechung nichts ist, wie ein Selbstschutz der Gesellschaft, wie es auch die unsrige war; ihr lügt euch die Gerechtigkeit nur vor; wenn das Gefühl euch etwa sagt: dieser Mörder war im Recht, als er mordete, und ihr verurteilt ihn doch, weil das Gesetz auf ihn angewendet werden muß, so sagt ihr: ‚Wir tun unsere Pflicht.' Ihr lügt. Ihr erhaltet eure Gesellschaft. Ja, vielleicht ist das, was ihr Pflicht, sogar, was ihr Gewissen nennt, nur eure Feigheit."

Wir wollen nicht zu entscheiden versuchen, wer recht hat. Eine geordnete Gesellschaft, ein vernünftiger Staat sind bei der griechischen Gesinnung nicht möglich. Die griechische Rechtsprechung ist leichtsinnig. Die Griechen sind zugrunde gegangen, weil sie keinen Staat und keine Gesellschaft schaffen konnten. Aber sie haben uns freilich die kostbarsten Geisteswerke hinterlassen, die ein bürgerlich zu ordnendes Volk nicht hinterlassen wird. Das Künstlertemperament ist seiner Natur nach anarchistisch. Der Künstler ge-

hört nicht in die bürgerliche Gesellschaft. Es ist eine der Selbstlügen der Gesellschaft, wenn sie glaubt, daß die höchste geistige Gesittung mit ihr verträglich ist. Die Vertreter der Wissenschaft können in ihr die höchste Entwicklung entfalten; der Künstler und Philosoph kann heute nur als Zigeuner leben oder als Einsiedler.

Der Grieche hat jedenfalls recht, wenn er uns vorwirft, daß wir lügen. Nur aus der Gesamtheit des Menschen kann Wahrheit kommen; das Handeln nach abgezogenen Begriffen, wie es die bürgerliche Gesellschaft erfordert, muß immer Lüge erzeugen. Deshalb muß die bürgerliche Gesellschaft auch der Kunst gegenüber unwahr sein. Eines gehört zum andern.

Wir kehren zu unserm Anfang zurück. Wenn man in der griechischen Dichtung Darstellung des Charakters aus der Leidenschaft sucht, so muß man nicht in der Tragödie suchen, sondern im Lustspiel. Dem Othello oder Lear entspricht nicht ein König Ödipus, sondern ein Euclio.

Wir haben die dichterische Kraft, welche in der Darstellung des Euclio sich zeigt, mit derjenigen verglichen, welche den Harpagon geschaffen hat, und fanden die Kraft des Alten unvergleichlich viel größer. Eine überzeugende Vergleichung mit einem Shakespeareschen tragischen Charakter ist nicht gut möglich, weil uns kein altes Lustspiel erhalten ist, das ähnliche Charaktere aufweist. Aber man kann sicher sein, wenn sie möglich wäre, dann wäre der Erfolg der gleiche. Nicht seiner dichterischen Kraft verdankt der Shakespeare, den wir auf unsern Bühnen sehen, die Wirkung, welche er auf uns ausübt, sondern dem Umstand, daß seine Unwahrheit die ist, welche wir heute brauchen; die Unwahrheit Molières ist schon von gestern.

Die Trachinierinnen

Noch bei Homer wird uns von Menschenopfern bei Begräbnissen erzählt. Achilleus schlachtete zehn trojanische Gefangene auf dem Grabe des Patrokles.

Bei manchen Mysterien wurde eine Kulthandlung aufgeführt, in der ein Kind von seinen Eltern getötet wird. Das Kind wird beklagt und dann wieder zum Leben auferweckt, und die Auferstehung wird gefeiert. Man denkt dabei nach rückwärts an die Beziehung zu altsemitischen Kinderopfern, nach vorwärts an den Gedankenkreis, zu welchem Tod und Auferstehung Jesu gehört.

Bei den Mysterien des Dionysos wurde Fleisch unter die Mysten verteilt, das roh gegessen werden mußte. Man dachte dabei an Dionysos, der von den Titanen zerrissen war.

Wir wissen von den Mysterien natürlich fast nichts. Wüßten wir mehr, so würden wir wahrscheinlich zu den Lehren von der Erbsünde, zur Taufe, zu den Vorstellungen einer Vergeltung im Jenseits manche Vorahnungen kennen lernen.

Da aus den Seelen der Verstorbenen in vielen Fällen Dämonen, ja Götter werden, so ist eine innige Beziehung zwischen den Feierlichkeiten bei Begräbnissen und gottesdienstlichen Handlungen vorhanden.

Das Verständnis dieser Dinge wird uns nun sehr erschwert, wenn wir sie einseitig verstandesmäßig auffassen.

Die urtümlichen Völker sind gewiß sehr rationalistisch und ziehen unerschrocken die gedanklichen Folgerungen aus gegebenen Voraussetzungen, auch wenn diese Folgerungen mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. Aber das Denken nimmt bei ihnen noch nicht so viel Raum ein wie bei uns. Es fließen verstandesmäßig Vorstellungen zusammen, die eine Gefühlsähnlichkeit haben. Gedanken werden nicht zu Ende gedacht und lösen sich in Gefühl auf. Ähnlichkeiten, selbst bloße Wortähnlichkeiten werden als Gleichheiten aufgefaßt. Es ist nicht das Bedürfnis vorhanden,

Widersprüchen Untersuchungen anzustellen; man nimmt sie ru-
hin oder sucht sie äußerlich auszugleichen.

Man könnte etwa das Verzehren des rohen Opferfleisches bei
Mysterien des Dionysos sich so erklären: nach urtümlicher
nschauung gewinnt man die Kraft eines Menschen, wenn man
n verzehrt. Man macht auch seinen rächenden Geist unschädlich
rch das Verzehren. Indem man nämlich sein Fleisch und Blut
seinem eignen Fleisch und Blut macht, macht man auch seine
Seele zur eignen Seele. Diese Anschauung wird uns gewöhnlich
beim Verzehren erschlagener Feinde bezeugt; sie ist aber durchaus
auch denkbar, wenn man einen bedeutenden Mann des eignen
Volkes, der gestorben ist, verzehren würde. Wird aus einem sol-
chen Mann ein Gott, oder wird ein Gott als solcher Mann auf-
gefaßt, so wäre hieraus jene eigentümliche Handlung bei den My-
sterien verstandesmäßig zu erklären.

Man nimmt an, daß der Tote in seinem Hügel noch fortlebt
und dieselben Bedürfnisse hat wie der Lebende. Damit er in die-
sem Leben Diener hat, schlachtet man ihm Menschen. Noch von
der verstorbenen Gattin des Tyrannen Periander wird erzählt, daß
sie im Grabe fror. Ihr Mann ließ im Tempel ihren Geist be-
schwören und erfuhr das von ihr; er hatte ihr zwar Kleider mit-
gegeben, aber er hatte versäumt, die verbrennen zu lassen, und so
nützten sie ihr im Jenseits nichts. So kann man sich die Men-
schenopfer bei Beerdigungen verstandesmäßig erklären, und urtüm-
liche Völker erklären sie auch so.

Aber auch heute noch, wo die Menschen doch in ganz anderm
Maße durch klare Beweggründe geleitet werden, müssen wir uns
— vielleicht immer — fragen: ist der Beweggrund nicht vielleicht
nur eine Selbsttäuschung, eine nachträgliche Erklärung für unser
Handeln, die uns nur dem Handeln vorherzugehen scheint? Man
denke an gewisse Träume, die durch ein Geräusch verursacht wer-

den. Wir hören das Geräusch; aber ehe es zu unserm Bewußtsein kommt, spinnt unser Geist einen oft langen Traum, an dessen Ende das Geräusch steht. Auch hier ist das nach unserm Glauben Veranlassende, nämlich der Traum, in Wirklichkeit eine Folge, eine nachträgliche Erklärung.

Der Tod erschüttert die Menschen immer auf das Tiefste, die Geburt durchaus nicht; denn durch den Tod ist ja plötzlich eine wichtige Persönlichkeit fortgerissen. Es ist natürlich, daß sie ihn sich zu erklären suchen; aber vor allen Dingen wird von selbst eine Gegenwirkung bei ihnen eintreten.

Ich weiß nicht, ob es mir glückt, das Folgende ganz klarzumachen.

Manche Völker binden die Gefangenen, welche sie töten wollen, an einen Marterpfahl, und es wird erwartet, daß ein Krieger alle Qualen ohne Klagen erduldet. Von den alten Deutschen wird erzählt, daß ihnen der Strohtod verhaßt war, und daß alte Männer, welche miteinander befreundet waren, zum letzten Male miteinander kämpften und sich gegenseitig den Tod gaben. Von vielen Völkern berichtet man, daß bei der Bestattung der Großen die Gefolgsleute zur Feier Kämpfe untereinander aufführen, bei denen viele getötet werden. Bei den alten Russen erklärten Mädchen, daß sie freiwillig dem Gestorbenen ins Grab folgen wollten; solange der Tote noch nicht bestattet war, ergaben sie sich jedem; bei der Bestattung wurden sie dann vom Priester geschlachtet.

Könnte man sich nicht den Instinkt so denken: Der Tod ist die stärkste Verneinung der menschlichen Würde. Daß ein Mensch, der noch eben Bedeutendes wirkte, nun als ein nichtiges Wesen daliegt; daß wir selber jeder dieses Schicksal vor uns sehen, das ist ein unerträglicher Gedanke. In abgeschwächtem Maß gilt das von allen Leiden. Der Mensch ist aber ein tapferes Tier. Er überwindet die Furcht, indem er ihr entgegengeht. Die Unerträglich-

keit des Todes wird ertragen, indem er ihm stolz standhält, wie der Indianer am Marterpfahl; indem er ihn freiwillig sucht, wie der alte Deutsche; indem er ihn mit der höchsten Bejahung des Lebens: mit dem Kampf verbindet, wie die alten Thraker, und mit der Zeugung, wie die alten Russen. Die Menschen würden in solchen Gebräuchen Furcht und Mitleid freiwillig hervorrufen, um sich von ihnen zu reinigen.

Schon Nietzsche hat einmal die Frage aufgeworfen, ob man nicht die Tragödie mit dem Marterpfahl des indianischen Kriegers in Beziehung bringen könne. Der Krieger am Pfahl ist ein Schauspiel für die ihn quälenden Krieger. Deren Lust, wie die Lust jeder Grausamkeit, ist mit einem eignen Schmerz gemischt und mit einem eignen Hochgefühl des Selbstbewußtseins. In dem Augenblick, wo der Gequälte jammern würde, statt seine Peiniger zu schmähen, wäre dieses Hochgefühl vernichtet. Es kann so weit gehen, daß der Quälende sich im Rausch halb und halb in den Gequälten versetzt.

Vor vielleicht einem halben Menschenalter habe ich geschrieben, die Tragödie sei nur bei Gottlosigkeit möglich. Ich hatte damals die Tragödie erlebt und wußte, wie alles in mir selber innerlich zusammenhing. Diese Art von Erlebnissen aber ist allgemein menschlich; und was heute ein einzelner Dichter in seiner Einsamkeit fühlt, das ist genau dasselbe, was zu bestimmten Zeiten einer Hochstimmung ein ganzes Volk gefühlt hat.

Vielleicht kann man sich den Vorgang nun so erklären.

Solange die Menschen auf einer niedrigen Stufe stehen, können sie ganz rohe religiöse Anschauungen haben. Wenn sie aber auf eine höhere Stufe kommen, dann müssen diese früheren Anschauungen ihnen zum Aberglauben werden und es muß sich eine höhere Religion bilden. Bildet diese sich nicht, so nutzt es ihnen nichts, wenn sie die Religion ihrer Vorfahren beibehalten. Die ist für sie eben Aberglauben. Religion ist nicht eine Summe von festen

Glaubenssätzen, sondern eine Verbindung von Furcht, Hoffnung, Erwartung, Seligkeit, Gott, Freiheit und Ähnlichem, die je nach der Seelenhöhe der Menschen etwas andres ist.

Nun hatten die Griechen die höchste Höhe der Gesittung erreicht, aber sie hatten nicht eine angemessen hohe Religion gefunden. Sie waren noch nicht einmal zu der Anschauung des rechtschaffen bürgerlichen, vielleicht etwas polternden Gottes gelangt, welche sogar die so viel tiefer stehenden Juden erreicht hatten. Wenn man den rasenden Ajax des Sophokles liest, so wird man mit Befremden sehen, daß Odysseus sittlicher ist wie Athene. Das muß man Gottlosigkeit nennen.

In dieser Zeit der Gottlosigkeit nun, als die Menschen höher standen wie ihre Götter, also keinen Gott über sich hatten, wurde das griechische Schauspiel geschaffen.

Das Schauspiel, nämlich Tragödie und Komödie.

* * *

Nehmen wir aufs Geratewohl eine der erhaltenen Tragödien: die Trachinierinnen des Sophokles.

Die Heldin ist Dejanira.

Das Drama beginnt mit einem Monolog der Heldin, in dem sie ihr von Anfang an schweres Schicksal erzählt; wie da, wo für das Weib einer der Höhepunkte des Lebens ist, im Kampf der Freier um sie, Furcht und Sorge nur sie umfangen hält; wie nach der Vermählung mit Herakles Furcht und Sorge sie nie verläßt durch die Ruhelosigkeit des Gatten, ihr Alleinsein, ihre Verbannung in ein fremdes Land.

Man erinnert sich aus Fichtes fünfter Vorlesung über die Anweisung zum seligen Leben an die Spaltung der Welt in eine fünffache Form ihrer möglichen Ansicht. Die erste ist die der natürlichen Gemeinheit; die zweite die der Rechtlichkeit, welche etwa

Kant vertritt; die dritte die höhere Sittlichkeit; von ihr sagt Fichte: „Durch sie allein und durch die von ihr Ergriffenen ist Religion, und insbesondere die christliche Religion — ist Weisheit und Wissenschaft, ist Gesetzgebung und Kultur, ist die Kunst, ist alles Gute und Achtungswürdige, das wir besitzen, in die Welt gekommen. In der Literatur finden sich, außer in Dichtern zerstreut, nur wenig Spuren dieser Weltansicht: unter den alten Philosophen mag Plato eine Ahnung derselben gehabt haben, unter den Neueren Jacobi zuweilen sie streifen." Die vierte Ansicht ist dann die „aus dem Standpunkt der Religion", welche, falls sie hervorgeht aus der dritten Ansicht, „die klare Erkenntnis ist, daß jenes Heilige, Gute und Schöne keineswegs unsere Ausgeburt, oder die Ausgeburt eines an sich nichtigen Geistes, Lichtes, Denkens — sondern daß es die Erscheinung des innern Wesens Gottes, in uns, als dem Lichte, unmittelbar sei — sein Ausdruck und sein Bild durchaus und schlechthin, und ohne allen Abzug also, wie sein inneres Wesen hervorzutreten vermag in einem Bilde". — Wenn wir von der fünften Ansicht, der wissenschaftlichen, absehen, welche nur ein Bewußtwerden der vierten im Zeitsinn ist, wobei die Dialektik der damaligen Zeit etwa der Scholastik bei Meister Eckehard entspricht, dann ist also die vierte Ansicht die höchste; die als hervorgegangen gedacht werden kann aus der dritten.

Dejanira nun ist eine wunderschöne Darstellung dieser dritten Ansicht, der, welche gerade vor der religiösen steht, aus welcher sich die religiöse herausbildet. Sie ist die Verkörperung des höchsten und reinsten Ideals der Frauenhaftigkeit. Ich weiß keinen Dichter, dem eine auch nur annähernd so schöne Darstellung edelster Weiblichkeit geglückt ist. Auch Goethes Iphigenie reicht nicht an Dejanira hinan, denn ihr wäre die letzte mütterliche Güte unmöglich, welche Dejanira sogar gegen die Geliebte ihres Gatten empfindet.

Das Altertum glaubte an Vorahnungen und Prophezeiungen; Sophokles hat solche hier verwendet, um langsam für das Gemüt des Zuschauers das kommende Fürchterliche heraufzuführen. Man darf sie nicht auffassen als sogenanntes — sogenanntes — Schicksal; sie haben mit dem Metaphysischen der Tragödie gar nichts zu tun. Auf die Erzählung dieser Ahnungen und Prophezeiungen folgt die Botschaft, daß Herakles zurückkehrt, damit der höchste Jubel Dejaniras und des Chors, der ihre Seele ausdrückt. Aber der Jubel ist ganz kurz.

Man ist heute gewohnt, bei Aufführungen willkürliche Striche zu machen, da unter dem unglückseligen Shakespeareschen Einfluß die Dramen so gedichtet sind, daß Striche nicht nur möglich, sondern sogar nötig werden. Deshalb wird heute das Verständnis dafür besonders schwer sein, daß die Länge der Szenen und Gespräche nicht willkürlich und nicht durch die äußere Handlungsführung bestimmt sein darf, sondern in einem Verhältnis zum Ganzen steht. Wahrscheinlich wird man diese Verhältnisse einmal zahlenmäßig feststellen können, wenn wir einmal eine wirkliche wissenschaftliche Ästhetik bekommen; so lange muß man sie mit dem Gefühl verstehen, wie sie ja beim Dichter aus dem Gefühl herauskommen. Die Kürze des Jubels hier ist sehr wichtig.

Auf diesen Jubel tritt Lichas auf, der Herold des Herakles, mit den Gefangenen, unter denen Jole, die Geliebte des Herakles, ist. Lichas berichtet die Vorgeschichte der Fehde; Dejanira beklagt das Los der Gefangenen, fragt Jole besonders, aber diese antwortet nicht. Die Geschichte, das Mitleid mit den Gefangenen, das Schweigen der Jole bereiten in Steigerung auf das kommende Schwere vor. Der Bote erscheint und erzählt, daß die Geschichte des Lichas falsch war, daß Herakles wegen der Jole die Fehde begonnen hat, und Dejanira erfährt, daß sie die Nebenbuhlerin in ihr Haus aufnimmt, deren jugendliche Schönheit sie, die Verblü-

hende, bei Herakles verdrängen wird. Sie befragt Lichas, und der kann nun nicht leugnen. Ihre edle Gesinnung zeigt sich, wie sie die Nachricht empfängt. Sie will weiterhin gütig zu Jole sein und will ihr Leid nicht noch vermehren, indem sie ihrem Gatten zürnt.

Nun denkt sie sich aus, daß sie ihm das Hemd des Nessus schicken will, um seine Liebe wieder zu sich zu wenden; mit wunderschönen Versen wird die unheimliche Geschichte des Hemdes erzählt; Lichas nimmt es und geht. Aber gleich steigen ihr schwere Ahnungen auf, die ausführlich mitgeteilt werden; ihr Sohn Hyllos kommt vom Vater zurück, berichtet, was dem mit dem Hemd geschehen, und flucht der Mutter, die er für die Mörderin des Vaters halten muß. Dejanira geht stumm ab, um sich hinter der Szene zu töten. Wieder mit den schönsten Versen wird durch die Amme ihr rührender Tod erzählt. Der sterbende Herakles wird gebracht, wir hören sein Jammern und die Verwünschungen, welche er gegen die Gattin ausstößt; Hyllos teilt ihm mit, daß sie unschuldig ist, Herakles trägt ihm, dem liebenden Sohn, auf, ihn auf den Scheiterhaufen zu legen, nachdem er ihm das Versprechen abgenommen, die verlassene Jole als Gattin heimzuführen. Dann befiehlt er seiner harten Seele, ihm ein stählern-steinernes Band um den Mund zu legen, damit er in seinem Schmerz durch das Gift nicht schreit, sondern freudig stirbt.

Hyllos schließt das Drama, indem er die Götter anklagt: sie sind ungerecht, sie sind unsere Erzeuger und werden Väter genannt, und sehen so großes Unglück erbarmungslos mit an. Uns ist ein Schmerz, was geschieht, für sie aber eine Schmach. Nichts von allem diesem ist, was nicht Zeus wäre.

Ist eine größere Verzweiflung denkbar als die, aus welcher ein solches Werk entspringt?

Man beachte, daß der Schluß ganz Herakles und Hyllos gewidmet ist. Der Zuschauer erhebt sich mit dem Eindruck der Qua-

len, welche dem starken Mann Tränen und Klagen erpressen, und der furchtbaren Pflicht, welche auf dem Sohn ruht. Von Dejanira ist nicht mehr die Rede. Wortlos ging sie, als sie den Fluch des Sohnes vernommen, und tötete sich. Der Sohn teilt es dem Vater mit; der sagt: sie hätte durch ihn selber sterben müssen. Er teilt ihm ihre Unschuld mit. Kein Ton des Bedauerns, des Mitgefühls für die Frau kommt über seine Lippen, die ihn geliebt hat und aus Gram sich selber den Tod gab. Nur an Jole denkt er noch.

Aber vielleicht gewinnen wir ein anderes Bild von dem seelischen Zustand der Zeit, wenn wir die Komödie betrachten?

Die Komödie hat sich nicht in Athen entwickelt, sondern in Sizilien. Sie kam erst verhältnismäßig spät nach Athen. Wir können Aristophanes also nicht in eine Linie stellen mit Dichtern wie Äschylos und Sophokles, sondern nur mit dem ihm so verhaßten Euripides. Von den Sizilianern aber wissen wir fast nichts.

Nun gibt es unter den plautinischen Lustspielen ein sehr merkwürdiges Stück: den Amphitryon. Das Werk muß der sizilianischen Schule entstammen. Ob es, so wie wir es haben, freie Übersetzung eines ganz alten Werkes von Epicharm ist, oder ob es nach einer späteren Überarbeitung eines Epicharmschen Stückes übersetzt ist, das werden wir wohl nie entscheiden können; aber jedenfalls der Grund des Dramas muß aus der ersten Zeit des Lustspiels herrühren.

Denken wir uns: der Vater der Götter und Menschen liebt die Gattin eines Menschen; er nimmt die Gestalt ihres Mannes an und schläft in dieser bei ihr. Aus diesem Vorwurf ist eine Komödie geschaffen.

Zur Zeit des Lucian würde eine solche Komödie platt frech geworden sein, denn damals hätte der Dichter nicht mehr an Zeus geglaubt. Aber der Dichter glaubt an Zeus!

Ist das nicht dieselbe Verzweiflung, wie in den Trachinierinnen?

Wir müssen unsre Zeit vergessen, wenn wir diese Seelenzustände verstehen wollen.

Die Zeiten haben ja einen verschiedenen Geist. Wir müssen uns klarmachen, daß der Geist unsres Zeitalters die Gemeinheit ist. Die herrschende Gesellschaftsklasse drückt immer ihrer Zeit ihre Gesinnung auf; nun, heute herrscht die Bourgeoisie, für welche jede Lebensbetätigung im Selbstsüchtig-Wirtschaftlichen aufgeht, für die alle Aufgaben des Handelns sich darstellen vom Gesichtspunkt des wohlverstandenen Selbstinteresses. Was damals die Menschen erschütterte und an den Rand der letzten Verzweiflung brachte, das gibt es für sie überhaupt nicht. So ist es denn sehr schwer, den heutigen Lesern klarzumachen, um was es sich hier im Grunde handelt. Es kommt noch dazu, daß die Ansicht unsrer klassischen Zeit von den Griechen nun heute volkstümlich geworden ist, natürlich in mißverstandener Weise; und solche volkstümlichen Anschauungen wirken immer auf die Vorstellung, auch bei Menschen, welche sie nicht teilen. Mit dieser Ansicht, welche die Klassizität der griechischen Kunst auch im griechischen Leben zu finden glaubte, sind aber diese Dinge ganz unverträglich.

Denken wir an die Aristotelische Lehre von der tragischen Schuld. Die Lehre muß uns heute ganz unsinnig erscheinen; aber wir müssen uns doch fragen: wie kam Aristoteles auf sie?

Die Verzweiflung, welche in hohen Geistern Tragödie und Komödie erzeugte als ein Mittel der Befreiung von Furcht und Mitleid, wie es die Vorgänge waren, aus denen sie sich entwickelte und an deren Stelle sie trat; diese Verzweiflung mußte bei trüberen Geistern ein dauerndes Schuldgefühl wirken.

Wir Heutigen kennen das Sündenbewußtsein unsrer Vorfahren nicht mehr, und der Begriff der Erbsünde gar ist uns gänzlich leer geworden. Das christliche Sündenbewußtsein aber ist ein ganz schwaches Gefühl im Vergleich zu dem furchtbaren Schuldgefühl,

das in solchen Zeiten eintritt, wo ein höher veranlagtes Volk die scheinbare Sinnlosigkeit des Lebens fühlt und noch nicht eine Religion gefunden hat, in welche die sich auflöst. Die alten Götter schicken das Leiden. Die geistigeren Menschen schließen: also sind die Götter schlecht; die trüberen Menschen schließen: also sind wir schuldig, auch wenn wir nicht wissen, daß wir eine Schuld auf uns geladen haben. Ein Missionar Warneck hat ein merkwürdiges Buch darüber geschrieben, wie auf ein höher gerichtetes Volk, das aber noch eine animistische Religion hatte, das Christentum befreiend wirkt. Die Leute empfinden als Christen ihre frühere Religion ganz folgerichtig als Teufelsdienst. Das ist aber nicht verstandesmäßig zu fassen. Die heidnischen Priester hatten gewisse unbegreifliche Fähigkeiten; diese haben sie verloren durch die Taufe; und während sie früher glaubten, daß diese Fähigkeiten durch Begeisterung eines Gottes kamen, glauben sie heute, daß sie damals der Teufel durch sie gewirkt habe.

Jene geistigeren Menschen, welche schlossen: also sind die Götter schlecht, suchen nun nach der neuen, höheren Religion, sie suchen bewußt; aber sie verwenden die vorhandenen religiösen Formen und Begriffe. Auch das ist ein urbildlicher Vorgang. Plato verwendet die alten Sagen und Götter ganz frei, indem er ihnen seinen neuen Geist eingießt; er behandelt sie wie Erdichtungen. Ebenso behandeln Menschen heute, welche über das Christentum hinauswollen, den christlichen Sagenschatz frei. Was nun aber so bei den geistigeren Menschen entsteht als eine Art symbolischen Denkens — verstandesmäßig ausgedrückt — das wird von trüberen Geistern als Dogma angenommen.

Denke man sich, daß eine Lehre kommt: Gott ist Mensch geworden für uns, er hat alle Leiden, alle Sinnlosigkeiten des menschlichen Lebens auf sich genommen, er ist selbst, obwohl er Gott war, als Verbrecher ans Kreuz geschlagen. Sein Fleisch und Blut wird

von seinen Gläubigen genossen. Dadurch ist die Schuld von den Menschen genommen. Sie brauchen nur zu glauben, daß das wirklich geschehen ist, daß Gott für sie gestorben ist.

Muß diese Lehre nicht das verzweifelte Volk befreien?

Die trüberen Geister, die eben immer durch ihre Selbstsucht verführt werden, sind leicht zufriedengestellt. Sie haben sich nach Befreiung von der Last des Schuldgefühls gesehnt: nun sind sie befreit.

Die höheren Geister, von denen ursprünglich die neue Sage ausgegangen ist, sind nicht so leicht zufriedengestellt: ihnen ist diese Sage eine Sage neben andern, denn sie wollten nicht selbstsüchtig Befreiung von einer Last, sondern sie wollten einen Glauben an das Gute, Schöne und Wahre bei den Göttern haben. Die christliche Sage ging für sie nicht in das ein, was Fichte die fünfte Ansicht der Welt nennt, die wissenschaftliche. So kann man verstehen, daß gerade die höchsten Geister des späteren Altertums, ein Plotin und seine Schüler, nicht Christen wurden.

Jedenfalls floß die seelische Kraft der Menschen nun nicht mehr in das Drama: sie floß in die neue Religion und die philosophischen und philosophisch-religiösen Sekten, welche sich gleichzeitig bildeten.

* * *

Aber wenn nun die Seelen den Ausweg in der Wirklichkeit finden: durch Religion und Philosophie; sollten sie dann nicht auch in der Kunst Auswege gefunden haben?

Wir kommen hier auf eine besondere Art der alten Tragödie, das Erlösungsdrama. Das Erlösungsdrama geht neben Christentum, Gnosis und Neuplatonismus her als dichterische Lösung der gestellten Aufgabe der Zeit.

Wir müssen immer folgendes bedenken.

Das Schauspiel ist das Abbild des Seelenzustandes des Dich-

ters während der Zeit, wo er das Drama schreibt; die Reihe der von ihm gedichteten Dramen also gibt in Abbildern die Geschichte seiner seelischen Entwicklung. Diese ist nun aber nicht bei dem Einen so und bei den Andern so. Die Unterschiede zwischen den Menschen gibt es nur in den mehr äußerlichen und zufälligen Dingen; im seelischen sind alle Menschen gleich, natürlich ist hier von Menschen gesprochen, die überhaupt eine Seele haben und nicht geistig tot sind, wie die weit überwiegende Masse ist. Die Entwicklung der Schauspiele muß also auch bei allen Dichtern gleich sein. Das griechische Schauspiel in seiner Gesamtheit genommen, also die Schauspiele der einzelnen Dichter zusammen, kann aber auch nur diese selbe Entwicklung aufweisen. Die älteren Dichter haben eine schwerere, die jüngeren eine leichtere Zunge; aber das ist ein äußerer Unterschied. Im wesentlichen muß das griechische Schauspiel in seiner Gesamtheit die Geschichte der Schauspiele des einzelnen Dichters wiederholen: es kann ja nur mit dem ersten Werk des ersten Dichters anfangen und mit dem letzten des letzten Dichters, der das nötige Alter erreichte, schließen. Man versteht, daß das Drama nicht jahrhundertelang bleiben kann, daß die bedeutenden Werke sich in eine verhältnismäßig kurze Zeit zusammendrängen. Denn der Dichter erlebt ja nur so lange, als er seine Frische hat; kennt er das Erlebnis und die Entwicklung der Andern schon, dann erlebt er nicht mehr, dann sind nur noch der Epigone, der Ästhet und der Nachahmer möglich.

Die Tragödie ist die Darstellung der völligen Verzweiflung am Sinn des Lebens bei der leidenschaftlichsten Lebensbejahung, durch Betonung der Freiheit des Menschen. Das altrussische Mädchen, welches sich bei der Leichenfeier ihres Herrn prostituiert und sich dann schlachten läßt; der Indianer am Marterpfahl, der seine Peiniger verhöhnt; der alte Germane, der mit seinem Freund den letzten Schwertgang tut: sie alle drücken auf einer tiefen Stufe

der Gesittung dasselbe aus, was der Tragiker auf der höchsten ausdrückt.

Ein solcher Zustand aber kann nicht anhalten, denn er entsteht ja durch ein Gleichgewicht widerstrebender Kräfte. Sobald die eine Kraft das Übergewicht bekommt, ist er zerstört.

Nun werden die Tragiker immer Menschen von starkem Lebenswillen sein, denn andere werden sich nicht in dieser leidenschaftlichen Weise aufbäumen; der Lebenswille wird einen Ausweg suchen: der dann vom Dichter als Erlösung empfunden wird.

Die Entwicklung läuft der Entwicklung der Religion gleich. Die Erlösungsreligion tritt ein, wenn die Menschen verzweifelt sind, weil ihre alte Religion zusammengebrochen ist; sie löst nicht eine niedrigere Religion ab, sondern sie folgt auf ein religiöses Nichts.

Die Erlösung aus der Verzweiflung ist bei jedem Tragiker anders, nach seiner Natur; nur, daß eine Erlösung kommt, ist bei allen gleich. Die Verzweiflung vorher hatte bei jedem die Tragödie erzeugt; und hier ist nur die Stärke des Ausdruckes der Verzweiflung verschieden.

Es ist ja merkwürdig, wie oberflächlich die Menschen die Dichter zu lesen pflegen; man wundert sich immer wieder, indem man sich fragt: was können sie nur eigentlich von den Dichtern haben? Man stelle sich nur recht vor: Zeus ist der Vater der Götter und Menschen, der höchste Gott, dem die Menschen mit Dankbarkeit, Zuversicht, Hoffnung und Liebe nahen müssen; er ist ja ihr Vater. Aber dieser höchste Gott will, daß die Menschen unglücklich und tierisch bleiben, deshalb sollen sie das Feuer nicht bekommen. Prometheus bringt ihnen das Feuer und wird deshalb von ihm mit den fürchterlichsten Martern gestraft. Jo wurde von Zeus geliebt, sie wird durch Hera verfolgt und durchirrt in Angst und Wahnsinn die Erde. Prometheus beugt sich nicht der unsittlichen Macht

der Götter; er weiß, daß sie einst stürzen werden. Die Götter kennen ihr drohendes Schicksal nicht; Zeus sucht es von Prometheus zu erfahren; Prometheus verhöhnt ihn lachend und wird unter Blitz und Donner, unter Sturm und Wogenwirbel, in die Tiefe der Erde geschleudert; im Sturze ruft er noch den Äther zum Zeugen an, seine Mutter, die das allgemeine Licht wälzt, wie er Unrecht erduldet.

Es wird berichtet, daß Äschylos die Bühnenbilder dieser Art mit allen Mitteln der Theaterkunst darstellte; als seine Eumeniden gegeben wurden, sollen vor Schrecken schwangere Frauen Fehlgeburten gehabt haben, andere gestorben sein. Das ist kein Spiel, das der Dichter hier geschrieben hat, das ist der fürchterlichste Ernst.

Die Götter sind hier teuflisch geworden. Wir begegnen öfters Völkern auf einer Entwicklungsstufe, wo sie Teufelsdienst haben. Solche Nachrichten werden ja gleichfalls meistens gedankenlos berichtet und aufgenommen. Man kann eine Gemütsstimmung nicht näher beschreiben, aus welcher derartige Gedanken und Bilder entstehen; wer wissen will, was die alte Tragödie ist, der muß aber imstande sein, den Abgrund zu fühlen, der sich hier kundtut.

Von Äschylos ist nun in seiner Trilogie eine Zusammenstellung der Tragödie mit dem Erlösungsdrama erhalten. Wir können nicht wissen, wie die Trilogien gewöhnlich angeordnet waren; diese Zusammenstellung wird ja wohl nicht die gewöhnliche gewesen sein; denn die Erlösung aus der Verzweiflung kann ja doch erst der ältere Mann erleben, es sind aber Trilogien auch schon von jungen Männern geschrieben.

Hier können wir nun aber auch deutlich sehen, daß die Sage nur dazu dient, den Vorgang in der Seele des Dichters darzustellen, und keine Bedeutung an sich hat. Wie etwa Sophokles den Charakter des Odysseus im Ajax und im Philoktet ganz verschie-

den nimmt, so nimmt Äschylos die Götter verschieden in seinen Werken. Prometheus ist ein voruranischer Gott, ein Titan; in dem nach ihm genannten Schauspiel ist er ein gütiger Gott und Beschützer der Menschen gegen den uranischen Gott Zeus, der teuflisch ist. In der Orestie sind umgekehrt die uranischen Götter Apollo und Athene gütig und sind Beschützer der Menschen gegen die chthonischen Erinnyen, welche doch ältere Göttinnen von der Art der Titanen sind. Äschylos verwendet die Götter genau so gleichgültig als Symbole, wie ein moderner Tragiker geschichtliche Charaktere verwendet. Hebbel hat ja nicht erreicht, was er wollte; aber er hatte doch den Weg erkannt; die Figuren in der Agnes Bernauerin oder der Judith sind als solche Symbole gemeint und nicht als Gestalten eines historischen Dramas. Es ist eigentlich lächerlich, daß man so etwas sagen muß; aber die Mißverständnisse dieser Dinge sind doch ganz allgemein.

Das Erlösungsdrama in der Trilogie ist das letzte, die Eumeniden. Nun muß man festhalten, daß symbolisiert wird, und nicht etwa allegorisiert. Man kann also nicht Wort für Wort erklären; sondern man muß das Ganze auf das Gemüt wirken lassen und aus dem Gemüt heraus verstehen, was der Dichter gemeint hat.

Orest wendet sich an die uranischen Götter als Helfer. Aber diese können ihn nicht allein befreien; sie müssen die Klage menschlichen Richtern übergeben, Athene hat nur eine Stimme wie ein Mensch. Orest wird durch Stimmengleichheit freigesprochen. Die Erinnyen zürnen; sie werden aber von Athene begütigt durch das Versprechen, daß sie einen Dienst erhalten sollen, und nun werden sie dem Volk dafür ihren Segen zuwenden.

Die sittliche Entscheidung wird also durch die Menschen getroffen; die Götter werden weiter nur als Mächte anerkannt, welche schaden oder nützen können. Diese Mächte sind also in unserm Sinn nicht Gott, und in unserm Sinn ist die Erlösung des Äschy-

los so gottlos, wie seine Tragödie es ist: sie geschieht durch die bürgerliche Rechtschaffenheit der Menschen.

Äschylos ist ein hoher Geist, und daß die bürgerliche Rechtschaffenheit nur eine geringe Tragweite hat, das konnte ihm nicht verborgen sein. Seine Erlösung ist im letzten Grunde Verzichten: die Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens, die Zwecklosigkeit des Leidens im ganzen bleibt bestehen; und nur die Leiden des Gewissens, die der Mensch sich selber verursacht, wird er durch Rechtschaffenheit ablösen.

Freilich müssen bei diesen Menschen, in denen alles zusammengebrochen war, die Leiden des Gewissens fürchterlich gewesen sein. Bald nach Äschylos konnte die Philosophie lehren, daß alles erlaubt ist. Der freche Sophist mochte seine gemeine Seele durch diese Lehre befreit fühlen; die edle Seele des Dichters muß diese Freiheit als Ungewißheit empfinden und unter ihr leiden; denn der Dichter will glauben und gehorchen.

Sophokles ist viel weiter gekommen wie Äschylos.

Unter seinen erhaltenen Werken besitzen wir zwei, welche als Helden König Ödipus haben. Das erste dieser Dramen ist eine Tragödie von der höchsten künstlerischen Vollkommenheit, die uns heute oft als Musterbild der alten Tragödie erscheint. Der Dichter hat sie in seinem kräftigsten Mannesalter geschrieben. Als Greis, der die äußersten Grenzen des tätigen Lebens erreicht hatte, dichtete er das Erlösungsdrama dieses Helden.

König Ödipus, das erste Drama, hat als Inhalt die fürchterliche Unsinnigkeit des Lebens und den stolzen Widerstand gegen sie, welche der Würde des Menschen entspricht. Ödipus ist ein Spiel finsterer Mächte des Zufalls geworden, der dem trüben Blick als Schicksal erscheinen kann; er hat unwissend seinen Vater ermordet und seine Mutter geehelicht; im menschlichen Sinn als göttliche Strafe für diese Taten wird dem Land, dessen König er ist, eine

Pest geschickt; durch sein Bemühen, die Untat zu erforschen, deren Strafe die Pest ist, gelangt er zur Kenntnis seiner Taten. Nun nimmt er ihre Folgen auf sich. Er blendet sich selber, und gestützt auf seine Tochter, verläßt er sein Land, um in die Fremde, wie unsere Vorfahren sagten, in das Elend, zu ziehen als Heimatloser, der keinen Schutz gegen böswilligen Angriff, keinen Schirm gegen alle Unbilden, kein Mittel für des Lebens Notdurft mehr hat.

Im Ödipus auf Kolonos steht der fluchbeladene Dulder sterbend auf dem Boden Attikas. Seine Leiden sind nun zu Ende; aber wenn er abgeschieden ist, dann wird er ein Gott sein, welcher dem athenischen Volke Schutz und Schirm gibt.

Es besteht keinerlei vernünftige Verbindung zwischen dem Leiden und der Vergöttlichung. Der Dichter bestimmt, daß der Mann, welcher tapfer und mit männlichem Sinn sein sinnloses Leiden auf sich genommen hat, ein Gott werden wird, welcher den andern Menschen hilft.

Wir haben hier eine der Wurzeln für den Gedanken des Menschensohns am Kreuz, der Gott ist. Ob dieser Gedanke hier zum ersten Male in der Seele eines großen Dichters aufblitzt; oder ob er, was wahrscheinlicher ist, aus unvollkommenen Andeutungen in Gebräuchen, Sagen oder Kulthandlungen bei Mysterien in der Seele des Dichters sich entwickelte, das ist ja gleichgültig; wichtig ist nur, daß der Dichter in seinem Hochalter diesen Gedanken erlebte: die Erlösung vom Leid, vom Übel, vom Leben ist ein Vorgang, welcher jenseits unserer möglichen verstandesmäßigen Einsicht liegt; sie geschieht, indem der Mensch Gott wird. Aus der sagenhaften und dichterischen Sprache, aus der Anschauung in die gewöhnliche Sprache, in Erklärung übersetzt, heißt das: die neue Religion, nach welcher die Griechen sich sehnten, ist geschaffen. Die Götter, an welche die Menschen bis jetzt geglaubt haben, sind nur Teufel. Der neue Gott aber ist kein außerweltliches Wesen: er ist in uns; er

muß durch unser Leben frei herausgestaltet werden, so, daß am Ende des Lebens der Mensch verschwunden ist und nur noch der Gott erscheint. So bekommt Leiden und Tod seinen Sinn: sie bedeuten die Entfesselung des Gottes vom Menschen.

In unserm christlichen Dogma wird gelehrt, daß Gott für unsere Schuld gestorben ist. Die Lehre vom stellvertretenden Opfertod und ihre Verbindung mit dem Sterben Gottes ist nicht ganz klar. Aber auch dieser Gedankengang ergibt sich aus den Erlebnissen der Zeit.

Die Dumpferen empfanden ihre Verzweiflung als Schuldgefühl; die Erlösung durch den Tod Gottes, welcher den Geistigeren lediglich das Beispiel war, nach dem sie selber sich bilden mußten, das dichterische Symbol eines Vorgangs in ihrer eignen Seele, erschien ihnen als Abnehmen der Schuld: nun durch ein einmaliges geschichtliches Geschehen. Dieser Gnade wurden sie teilhaftig durch den Glauben.

Als im Lauf der folgenden Jahrhunderte die christliche Kirche sich bildete, kam naturgemäß diese Auffassung der Dumpferen zur Herrschaft. Es wurde nun angenommen, daß der Sohn Gottes in Palästina Mensch geworden und am Kreuz gestorben sei, und daß man durch den Glauben an diese geschichtliche Tatsache von der Schuld erlöst werde; wozu denn noch Taufe und Abendmahl aus Mysteriendiensten als Sakramente zur Bestätigung kamen. Unverbunden daneben ging die tiefere Einsicht der Geistigeren, daß die Erlösung durch die Nachfolge Jesu geschehe.

Im Lauf der Geschichte des Christentums finden wir immer den Gegensatz dieser geistigeren Auffassung gegen die herrschende Kirche. Wir pflegen sie die mystische Auffassung zu nennen.

Von den christlichen Völkern scheinen die Deutschen am meisten sich zur Mystik zu neigen. Von Meister Eckehard bis auf die Gegenwart können wir die Lehre vom innern Jesus bei ihnen immer

wieder auftauchen sehen bei Männern, welche ganz unabhängig voneinander sind. Dieses immer wieder neue selbständige Auftreten des Gedankens beweist, daß die Lehre einen allgemein menschlichen Vorgang in der Seele darstellt. Daß bei den Deutschen zuerst wieder die Möglichkeit der Tragödie erschien, hat denselben Grund wie ihre Mystik. Was die andern Völker nur oberflächlich und dumpf fühlen, das fühlen sie tief und bewußt. Denn die Mystik wie die Tragödie entstehen nur bei Leidenschaftlichkeit und zugleich Klarheit der Seele.

Aber wir haben noch die Erlösung bei Euripides zu betrachten.

Euripides ist nicht eine so klare Gestalt wie die beiden andern großen Tragiker. Der hinreißende Schwung seiner außerordentlich großen dichterischen Begabung, ihre Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit lenken unsere Aufmerksamkeit leicht von dem Wesentlichen ab, von dem seelischen Vorgang, den er darstellt. Er erinnert an barocke Künstler, bei denen desgleichen die bloße Begabung so glänzend ist, indessen das, was durch die Begabung gebildet werden soll, denn oft von fragwürdiger Natur erscheint. Man könnte sich vorstellen, daß er von verzehrendem Ehrgeiz war, ein vollkommenes Bewußtsein seiner großen Begabung hatte, und nun doch das Wesentliche von seinen beiden Vorgängern getan fand; denn sind die Möglichkeiten jeder Kunst begrenzt, so sind es besonders die Möglichkeiten der tragischen Kunst. Aber es ist müßig, in diesen Dingen allzusehr nach den persönlichen Ursachen zu forschen; denn ursprünglich persönliches und äußeres Geschehen verknüpfen sich ja so eng, daß man es nie zu trennen vermag. Euripides traf die entscheidenden Erlebnisse schon als von den Andern erlebt an. Aber er war auch ein solcher Mensch, daß er weder erleben konnte, was der stoische Atheismus des Äschylos erreichte, noch das, wohin die christliche Mystik des Sophokles kam.

Von den Werken des Euripides können wir zwei, den Hippolytos

und die Bakchen, zu den Erlösungsdramen rechnen. Es ist ihnen gemeinsam, daß furchtbare Dinge geschehen unmittelbar auf Anstiften einer Gottheit, daß aber die Frage nach der Sinnlosigkeit gar nicht aufgeworfen wird, indem der Dichter sich begnügt, den Beschluß der Gottheit als Letztes anzunehmen, bis wohin man dringen kann. Er entsagt. Und insofern auch die Entsagung eine Überwindung des Leidens ist, sind seine Dramen Erlösungen. „Wenn es Gott will, dann muß der Mensch sündigen," ist die Lehre, welche gedanklich sich aus dem Hippolytos ergibt und auch von Artemis ausgesprochen wird.

Das sieht fromm aus, und die Verzweiflung des Prometheus und der Trachinierinnen ist atheistisch. Aber wie so oft, sind auch hier die Atheisten die eigentlich Frommen gewesen. Man kann sagen, daß Äschylos in Kantischer Art das Gewissen zum Gott macht; das ist gewiß nicht der höchste Gott, aber es ist ein Gott. Sophokles hat den Gehalt des Christentums dargestellt, er hat den bis heute höchsten Gott gefunden. Aber Euripides kommt nur dazu, nicht mehr die Sinnlosigkeit des Daseins leidenschaftlich anzuklagen, sondern sie entsagend zu dulden, indem er das Wahre und Gute überhaupt leugnet. Von dieser Entsagung zur Gedankenlosigkeit und Gemeinheit ist aber nur ein Schritt. Die Dichter Äschylos und Sophokles stehen innerhalb des tatsächlichen Lebens der Menschheit, sie haben die Wirkung, welche die Dichter haben, nämlich die tatsächliche. Man muß sie in die Entwicklung des Stoizismus und des Christentums einreihen. Sie haben mitgeholfen, Gott zu schaffen. Euripides aber bleibt Schriftsteller, obwohl er selber nach seiner Begabung noch Dichter ist. An ihn knüpft nicht das wirkliche Leben an, sondern die Schriftsteller: die Schauspielschreiber, Redner und Sophisten, welche nun folgten. Dicht beieinander stehen bei Sophokles und Euripides der aufwärts und der abwärts steigende Knoten des Altertums. Denn ein Zeitalter

geht abwärts, wenn es seinen Gott als ungöttlich erkannt hat. Euripides hat seine Götter als Teufel erkannt und gibt sich doch mit ihnen zufrieden.

Die Renaissance knüpfte an Euripides und an die von ihm abhängigen Nachfolger an, deren rhetorischer Teil uns in den Senecatragödien erhalten ist. Wie so oft, ging sie auch hier gedankenlos vor. Die Kritik, welche Lessing an der französischen Ausgestaltung der tragédie classique übte, ging zum Teil gegen die Literatengedankenlosigkeit; man denke an die Abhandlung über Polyeukt.

Die deutsche klassische Zeit hatte in ihrem Menschheitsideal eine religiöse Idee, welche aus dem Christentum herübergenommen war. Aus dieser Idee kam seit dem Altertum — wenn wir die merkwürdige Episode der spanischen christlichen Dramen ausnehmen — zum erstenmal wieder der Ansatz zu einer großen Tragödie. Aber die Idee reichte nicht aus. Erst mußte der Zusammenbruch dieser Idee und des ganzen, mit ihr zusammenhängenden deutschen Idealismus kommen, erst wieder die tiefe Verzweiflung, von welcher unsere Klassiker noch nichts ahnen konnten, ehe aus dem neuen religiösen Suchen das neue Drama sich bilden kann.

* * *

Die Tragödie stellt einen labilen Zustand der Seele dar, einen Zustand also, der nicht dauernd bestehen kann. Das Erlösungsdrama symbolisiert die Erlösung aus diesem Zustand, also einen einmaligen Vorgang. Auf ihn muß denn der neue Zustand folgen.

Wir sind genötigt, hier nach Art der Philosophen dem Wort eine ganz bestimmte und feste Deutung zu geben, damit nicht durch einen zu weitläufigen Begriff, der durch das Wort ausgedrückt ist, Unklarheiten und Mißverständnisse entstehen. Wir wollen den neuen Zustand als Seligkeit bezeichnen.

Das Wort entstammt dem Wortschatz Fichtes und wird in sei-

nem Sinn gebraucht — wenigstens soweit sich der Sinn des Dichters mit dem des Philosophen decken kann, denn der Dichter will ja ganz anderes, wie der Denker. Wir müssen vor allen Dingen festhalten, daß Seligkeit mit Glück nichts zu tun hat.

Bekanntlich verlangt Kant eine ursächliche Verknüpfung des Glücks mit der Sittlichkeit und schließt — daraus geht hervor, daß er wirklich „Glück" meint und nicht „Seligkeit" — da in der diesseitigen Welt diese Verknüpfung nicht stattfinde, so müsse ein Jenseits gefordert werden, also eine ewige Seligkeit für die sittlich Guten: welcher denn doch für die Andern ein anderer Zustand entsprechen müßte. Es ist hier einer der Punkte, wo das Erleben Kants seine Grenzen hatte. Man muß Kant einen unfrommen Menschen nennen; er hat die Erlösung nicht erlebt und darum Gott nicht gekannt. Aber wie die Farbenblinden nicht wissen, daß sie eine Farbe nicht sehen, und ruhig für das, was sie sehen, dieselben Worte gebrauchen wie die Sehenden; so hat auch Kant das Wort Gott gebraucht: er meint damit nicht den Gott der Sehenden, sondern er meint das Gewissen.

Wer die Seligkeit erlangt hat, für den ist das sittliche Handeln keine Frage mehr: alles, was er tut, ist sittlich. Glück und Unglück hat für ihn keine Bedeutung mehr, es erscheint ihm so, wie etwa dem Gewöhnlichen Hunger und Sättigung, als ein Zeichen, durch welches sein sinnlicher Teil sich ihm mitteilt; und wie ein Mensch, der eine verständige Gesundheitspflege hat, die Stillung des Hungers so einrichten wird, daß seine Arbeit möglichst wenig behelligt wird, so wird auch der Selige das Glücksbedürfnis mit Überlegtheit leiten. Wie Fromme älterer Zeiten sich ausdrückten: er ist frei — in dem Sinn, wie ein Mann frei ist, der seinen Körper für seine höheren Zwecke völlig in der Gewalt hat und nicht von seinen körperlichen Bedürfnissen abhängig ist. Diese Freiheit ist bekanntlich oft mißverstanden, wie es dem Freiheitsbegriff ja stets geschieht,

wenn er von den ewig Unfreien aufgenommen wird. Die Seligkeit ist natürlich auch nicht als Lohn aufzufassen, wie auf der Ebene des bloß bürgerlich sittlichen Menschen das Glück als Lohn der Sittlichkeit verlangt wird. Die Denker der Religion stellen sie ganz richtig als ein Geschenk der göttlichen Gnade hin, dem von seiten des Menschen eine Weise entsprechen muß, die man vielleicht bezeichnen darf als ein Offenhalten des Herzens, als den Gegensatz zur „Sünde gegen den heiligen Geist", die deshalb ja auch nicht „vergeben" werden kann.

Wird diese Seligkeit nun einem Dichter zuteil, dann hat sie offenbar nicht nur Folgen für sein Leben, wie für alle Menschen; sondern, da das Dichten ja das Darstellen des Lebens ist, das einer lebt, auch für sein Dichten; und wie sein Leben nun frei, heiter, leicht und weise geworden ist, so wird es auch sein Dichten werden.

Dem entspricht eine dramatische Form: das Schauspiel.

Das Schauspiel gehört ebenso wie das Erlösungsdrama zur Tragödie im weiteren Sinn; und so wie die Tragödie im engeren Sinn von Menschen gemißbraucht ist, die das Erlebnis nicht gehabt hatten, aus dem sie entspringt, so geht es, nur noch viel häufiger, mit dem Schauspiel. Was das Schauspiel eigentlich ist und welche Stelle in der Stufenreihe der dichterischen Formen ihm gebührt, das ist also sehr mühsam aus allerhand Wirrnis herauszufinden.

Man kann als ein Muster für das Schauspiel den Philoktet des Sophokles nehmen.

Philoktet leidet an unerträglichen körperlichen Schmerzen, welche bei der griechischen Darstellung stark sinnlich zur Anschauung gebracht wurden. Das Leiden wird unendlich verschärft durch die Verbitterung über die selbstsüchtige Handlungsweise der Griechen, die ihn ausgesetzt haben, durch die grausige Einsamkeit und die

Hilflosigkeit seines Lebens. Odysseus, welcher die kurzsichtige Klugheit des rein sinnlichen Menschen vertritt, will ihn betrügen, um den Bogen zu erwerben, den die Griechen gebrauchen. Als aber Neoptolemus seiner reinen Jünglingsseele folgt und alle Arglist zur Seite läßt, da zeigt es sich, daß beide Teile, Philoktet wie die Griechen, ihr Ziel erreichen können, daß Philoktet wieder genesen darf und in glücklichen Zuständen leben, und daß die Griechen seinen Bogen zur Verfügung bekommen.

Man bedenke wieder: Wir haben nicht die Allegorie eines seelischen Zustandes vor uns; es soll uns also nicht etwa gezeigt werden, daß durch Güte und Reinheit Verwicklungen unter den Menschen zu lösen sind; sondern es wird uns ein Symbol gegeben.

Dieses Symbol nun kann aber freilich nur der verstehen, der das Erlebnis gehabt hat; man kann sich immer nur auf das Erlebnis berufen, und jeder andere Versuch der Mitteilung wird immer unangemessen sein. Vielleicht macht folgendes die Sache klarer.

Ich habe die alte Tragödie nur Schritt für Schritt verstehen lernen, und zwar kam ich in meinem Verständnis immer jedesmal so weit, wie ich mit meiner eignen Dichtung gekommen war, sei es, daß ich ein Werk nun schon gestaltet hatte oder es noch halb gestaltet in mir trug. Es war mir lange klar, daß es außer Tragödie und Erlösungsdrama noch eine andere Form geben müsse; ich kannte auch das Schauspiel als Form; aber ich wußte nicht, daß das Gesuchte das Schauspiel war, denn ich rückte das Schauspiel immer zu sehr in die Nähe der Erzählung: was ja auch ganz richtig ist, denn der epische Geist in seiner höchsten Höhe, also im Homer, ist derselbe wie der Geist des Schauspieldichters. Aber wegen dieser Nähe zur Erzählung hielt ich das Schauspiel immer nur für eine Form zweiten Ranges, für eine in Gespräch gesetzte Erzählung. Das ist die Form nun tatsächlich bei den unorganischen Dichtern.

Daß das Schauspiel eine Form ersten Ranges und die gesuchte dritte Form der Tragödie im weiteren Sinn ist, das wurde mir erst klar bei der inneren Arbeit an meinem York. Dieser ist ein sittlicher Mensch auf der Ebene des Kantischen höchsten Begriffes; er handelt nach seiner Natur und gelangt selber nicht über deren Grenzen hinaus; aber das dichterische Gesamtbild des Schauspiels symbolisiert einen höheren seelischen Zustand, und es muß dadurch befreiend wirken, während die gebundene Gestalt Yorks allein doch nur Gebundenheit wirken könnte und ebenso die übrigen Gestalten. Diese Wirkung aber entsteht dadurch, daß der Dichter selber in dem Zustand der Freiheit lebte, in welchem sich denn das sittliche Handeln sowohl, wie Glück und Unglück selber aufgelöst haben.

Das Schauspiel kann dergestalt weiter vom Eigenen des Dichters abgerückt werden wie die beiden andern Formen, die Tragödie im engern Sinn und das Erlösungsdrama, und kann mehr Darstellung der Wirklichkeit werden: indem die Wirklichkeit eben nur in dem Spiegel der seligen Dichterseele aufgefaßt wird.

Die ästhetische Betrachtung der Form wird wahrscheinlich noch dadurch erschwert, daß es doch Menschen zu geben scheint, welchen dieser Zustand der Seele ohne vorherige Verzweiflung und Erlösung zuteil wird, indem sie ihn von Anfang an haben. Wenn solche Menschen Dichter sind, so stellen sie diesen Zustand dar. Man denke an die merkwürdige seelische Erscheinung Raffael, um zu verstehen, was hier gemeint ist. Es könnte sein, daß Shakespeare ein solcher Mensch gewesen ist, der eigentliche Dichter versteht sich, der die ursprünglichen Werke gedichtet hat, nicht der Verfasser, den man sich vielleicht aus den vorhandenen Dramen bilden könnte.

Das Brautkammerlied der Helena

Unter den Gedichten des Theokrit ist uns eines aufbewahrt, welches erzählt, wie der Helena das Epithalamion, das Brautkammerlied gesungen wird.

Zwölf Jungfrauen aus den vornehmsten Geschlechtern der Stadt, in der Blüte der Jugend, hochgewachsen, mit Hyazinthen im Haar, tanzen einen Reigen und singen das Lied vor der neubemalten Kammer, in welcher der blondgelockte Menelaos mit Helena schläft; es hallt das Haus von ihrem Lied.

Ein paar neckende Verse auf Menelaos führen es ein. Es folgen der Preis von Helenas Schönheit und weiblichen Gaben und Kenntnissen; die Versicherung der dauernden Anhänglichkeit und Liebe der Gespielinnen, Abschied und Segenswünsche; und das Versprechen, am Morgen wieder zurückzukehren zum Frühlied; denn dieses war noch üblich vor dem Brautgemach, zu dem Schlummerlied am Abend.

Dem Dichter eines solchen Liedes war ein bestimmter Vorgang gegeben und die aus ihm naturgemäß folgenden Empfindungen und Gedanken. Es ist natürlich, daß man den Bräutigam neckt, daß die Schönheit der Braut gefeiert und das Glück des Bräutigams gerühmt wird, daß die Gespielinnen ihre dauernde Liebe versichern, und auch der Schluß ist gegeben, daß die Sängerinnen am Morgen zum Frühlied wiederkehren werden. Das Epithalamion ist eine feste lyrische Form.

Als solche wurde es von den griechischen Lyrikern auch behandelt. Von der Sappho gab es einen ganzen Band Epithalamien. Wir können an die Ähnlichkeit mit der musikalischen Form von Tänzen denken. Eine Sarabande, ein Menuett ist zunächst ein Tanz, zu welchem eine Musik geschrieben wird. Dadurch ist dem Musiker eine feste Aufgabe gestellt und er hat eine musikalische Form; und nun kann er eine Sarabande oder ein Menuett auch schreiben, ohne daß nach seiner Musik getanzt werden soll.

Das Leben der Griechen war nun voll von Sitten, durch welche dichterische Formen gebildet werden konnten. Wie wir sahen, gab es schon zwei Arten von Brautkammerliedern, denn das Frühlied hatte natürlich einen ganz andern Inhalt. Bei der Hochzeit wurde außerdem noch der Hymenaios gesungen durch die Begleiter der Braut auf dem Wege vom elterlichen Hause in das Haus des Bräutigams. Auch der Hymenaios war eine Form. Angeblich unterschied man noch andere Gesänge während des Hochzeitszuges.

Man denke an die Menge weiterer Gelegenheiten für die Dichtung. Für den Gottesdienst hatte man den Hymnus; beim Gelage wurde das Skolion gesungen; Hymnus und Skolion waren Formen der Lyrik. Man denke an die Gelegenheiten, für welche Pindar dichtete; an die vielen Natur- und Götterfeste; daran, daß auch die Tragödie eine Form der Dichtung für eine bestimmte Gelegenheit ist.

Diese Tatsachen sind ja allbekannt; aber man macht sich wohl selten klar, was sie für die Dichtung bedeuten: daß nämlich die griechische Dichtung ganz andere Voraussetzungen hat wie die heutige.

Wir haben ja wohl auch einmal Sitten, welche Gelegenheiten für die Dichtung geben. Dem Skolion entspricht unser Gesellschaftslied, dem Hymnus unser protestantisches Kirchenlied. Wir brauchen nur die Worte zu nennen, um zu wissen, daß bei diesen Gelegenheiten der Neueren weder eine formbildende Kraft tätig war, noch bedeutende Dichter durch sie bewegt wurden. Es kommt dazu, daß der Gelegenheiten immer weniger werden. Früher war ein auf einem Blatt gedrucktes Hochzeitsgedicht üblich, das von Anverwandten oder Freunden dem Brautpaar übergeben wurde, und Dichter im siebzehnten Jahrhundert haben deren geschrieben. Desgleichen ein gedrucktes Gedicht auf den Sterbefall. Man hatte

auch gereimte Trinksprüche; es ist mir zwar kein bedeutender Dichter bekannt, welcher deren geschrieben hat, es gibt aber gedruckte Sammlungen von ihnen. Durch einen Zufall bekam ich einmal einen Sammelband aus dem siebzehnten Jahrhundert in die Hand, welcher einzelne gedruckte Abschiedsgedichte enthielt, die fortziehende Studenten an ihre Verbindung gerichtet hatten. Man könnte noch mehr solcher Gelegenheiten zusammenstellen; immer aber wird man finden, daß aus ihnen dichterisch nichts gemacht wurde, wie denn selbst ein so lebendiger Dichter wie Günther in seinen Gelegenheitsgedichten ganz schlecht ist. So wird auch das Wort „Gelegenheitsgedicht" in herabsetzendem Sinn gebraucht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das Gelegenheitsgedicht lyrisch, vielleicht auch lyrisch-dramatisch sein wird. Wenn wir es behandeln, so behandeln wir also eine Sache der Lyrik.

Wenn man einen heutigen Menschen fragen würde, was Lyrik ist, und er würde einem antworten aus den Erfahrungen, die er in der neueren Dichtung gewonnen hat, so müßte er sagen, daß Lyrik die künstlerische Darstellung der Empfindungen ist, von denen angenommen wird, daß sie der Dichter in der Zeit hat, in welcher er sein Gedicht schreibt.

Das ist nun zunächst doch eine ungeheure Verarmung des Lebens gegen die griechische Zeit.

Wir wissen ja nicht genug von den griechischen Sitten, um eine Hochzeit genau schildern zu können. Aber das ist für unsern Zweck auch nicht nötig; wir kennen jedenfalls den Grundzug der Feier und dürfen uns danach vorstellen, wie sie sein konnte.

Denken wir uns die Braut im Hause der Eltern: Abschied von Vater, Mutter und Gespielinnen; es ist Möglichkeit für lyrisch-dramatische Dichtung, welche die ewig gleichen Gefühle der betroffenen Menschen darstellt. Der Brautzug: wir hörten schon vom Hymenaios, von andern Liedern; die Aufgabe der Gattin, die der

Mutter, das ganze neue Leben, der Übergang der Jungfrau in den neuen Stand, wie viele andere Inhalte bieten sich für diese Gesänge. Die Vermählung, das Opfer: die Verbindung mit den Göttern, mit den Vorfahren des Gatten, die Aufnahme in die neue Familie. Die Feier durch ein festliches Mahl: Heiterkeit des sinnlichen Genusses, Ausblick auf die künftige Tätigkeit der Hausfrau und des Hausherrn, Beziehung der Freunde und Verwandten. Dann unser Schlummerlied, das Frühlied — welche Fülle von Dichtung ist möglich bei der Hochzeitsfeier, wie viel von ihr wird bei den Griechen wirklich gewesen sein! Wir können uns vorstellen, daß die Dichtung die ganze Feier auf die höchste Höhe sinnreicher Schönheit zu heben verstand, und daß hier ohne weiteres die Wirkung der Schönheit eintrat, welche unsere klassische Dichtung erwartet.

Machen wir uns die vielen anderen Gelegenheiten für Dichtung in ähnlicher Weise klar, so können wir verstehen, was so oft nur als Redensart gesagt wird, daß das gesamte Leben der Griechen mit Schönheit durchtränkt war.

Wir haben nichts, das dem entspricht.

Das kann aber nicht Zufall sein. Denn bei gewissen Gelegenheiten war doch etwas, das man sozusagen als Dichtung bezeichnen kann. Wenn nun heute etwa die unglaubliche Albernheit der Polterabendscherze vorhanden ist, selbst in Familien, von denen man dergleichen nicht erwarten sollte, so muß das doch einen Grund haben. Es gibt in Goethes Gelegenheitsgedichten wunderschöne Verse; als Ganzes sind diese Gedichte sämtlich nicht von sehr hohem Wert, weil die Gelegenheiten nicht danach waren, indem die menschlichen Beziehungen nicht die notwendige Fülle hatten. Wie kommt es, daß wir von Goethe nicht eine Dichtung für den Vorabend der Hochzeit haben? Für seine besondere Begabung wäre das doch ein Vorwurf vorzüglicher Art gewesen, er hätte da ein Werk schaffen

können, das gewiß dem Werk eines alten Dichters gleichwertig gewesen wäre. Das muß doch einen Grund haben!

Aber nicht nur ist das heutige Leben durch diesen Mangel arm gegen das griechische; auch die heutige Dichtung leidet unter diesem Zustand, denn sie hängt eigentlich völlig in der Luft.

Unsere Klassiker hatten ja immerhin noch ein nicht so verengtes Gebiet der Lyrik wie wir Heutigen. Wenn Schiller seine Glocke gedichtet hätte für eine festliche Gelegenheit: man könnte sie nach Inhalt und Gehalt sich ganz gut denken als Dichtung für den Vorabend der Hochzeit – das Wort „Polterabend" will in diesem Zusammenhang nicht aus der Feder — wie ganz anders würde das Gedicht dann auf die Menschen wirken, welche Bedeutung würden die Verse an dem bedeutenden Abend, in der Erinnerung bei den angemessenen Punkten des späteren Lebens gewinnen! Heute spricht nur ein Buch zu uns, und ob wir dessen Worte verstehen, das hängt von dem Zufall der Lage ab, in welcher wir das Buch gerade in die Hand nehmen.

Das muß seine Folgen für die Dichtung haben.

Der alte Dichter hatte sein Gesetz durch den Zuhörer, denn er dichtet zum weitaus größten Teil für eine Gelegenheit. Bei derselben Gelegenheit sind aber die Menschen im Durchschnitt in derselben Verfassung; diese Verfassung ist denn also nicht zufällig; sie ist dem Dichter genau bekannt; er weiß, welcher Gehalt erwartet wird, welcher Inhalt, welches Auf und Nieder, Spannen und Lösen; kurz, er hat ein gegenständliches Gesetz: das ist eine Form.

Dem Neueren bleibt ja weiter nichts übrig, als seine Innerlichkeit darzustellen. Diese Darstellung wird aufs Geratewohl in die Welt geschickt. Es ist natürlich, daß er nun suchen muß, den zufälligen Leser zu fesseln, er wird sein Gedicht also durch Mittel interessant machen.

Interessantheit und Natur sind aber Gegensätze, denn Natur ist das Vorbildliche, interessant ist das Zufällige.

Wenn Menelaos in das Brautgemach geht, hat er dieselben Empfindungen, welche der einfachste Bauer in seiner Lage hat, welche, solange es eine Ehe gab, vor ihm jeder Bräutigam hatte und solange es sie geben wird, jeder Bräutigam nach ihm haben wird. Sollten durch eine Verwicklung von Geschehnissen oder Zuständen sich bei ihm zufällige Empfindungen unter die vorbildlichen mischen, dann würde er die als Störung fühlen. Vom Epithalamion erwartet er, daß es die vorbildlichen Empfindungen darstellt. Das Epithalamion hat Natur und Form, weil es sie haben muß, weil es sonst eine Störung erzeugen würde, statt einer Freude.

Keine Dichtung aber kann bestehen ohne Natur und ohne Form. Wenn die Neueren diese beiden nicht dort bekommen, woher die Alten sie hatten, dann müssen sie sie anderweitig suchen.

Natur in dem Sinn, wie wir das Wort in dieser Untersuchung bis nun gebrauchten, ist das Allgemein-Menschliche. Diesem stellt der neuere Dichter das Besondere gegenüber, die Innerlichkeit des Dichters. Die Dichter sind reizbarer wie die andern Menschen; ihr Gleichgewicht schwankt; sie sind mehr von zeitlichen Vorstellungen abhängig in ihren Empfindungen. Indem sie also die Dichterempfindungen darstellen, statt die allgemein menschlichen, stellen sie etwas dar, das an diesen gemessen, zufällig, für sie aber Natur ist. Dadurch kommt ein Umstand heraus, welcher die Neueren von den Griechen grundlegend unterscheidet: die Dichtung ist nun nicht mehr Allgemeingut aller Menschen, des Menelaos wie des Bauernburschen, sondern nur der Menschen, welche die besonderen Gefühle der Dichter nachempfinden können, der poetischen Naturen. Wir können ohne Scheu ein ganz großes Beispiel nehmen. Petrarca leidet doch für unser Urteil an verstiegenem Gefühl. Die verstän-

digen Menschen zu seiner Zeit haben sich sicher für „unpoetisch" gehalten, weil er ihnen gewiß oft komisch vorkam.

Form in dem Sinn, wie wir das Wort bis nun gebrauchten, war die Übereinstimmung von Inhalt, Gehalt und Spannung und Lösung mit dem durch die Gelegenheit veranlaßten seelischen Zustand des Hörers. Die neuere Lyrik muß eine andere Form finden.

Was diese ist, können wir sehen, wenn wir das griechische Epigramm betrachten. Dieses Epigramm ist nämlich lyrische Dichtung von der Art der Neueren: Es wird etwas dichterisch ausgedrückt, das den Mann erwartet, der es lesen soll.

Nehmen wir an — ob die Annahme historisch richtig ist, tut nichts zur Sache — daß das Epigramm ursprünglich eine Aufschrift ist: auf einem Denkstein, einem Weihgeschenk. Es sagt also etwas aus: etwa „N. N. hat diese Waffen in dem Tempel dieses Gottes aufgehängt aus Dankbarkeit für Errettung in der Schlacht". Alles, was bewirkt, daß diese Mitteilung nicht ein Stück rhythmische Prosa wird, sondern ein Gedicht, das ist Form im Sinn der neueren Lyrik; diese Form ist also eine gewisse Beziehung des Inhaltes zum Ausdruck.

Die Griechen haben ja auch eine innerliche Lyrik gehabt, die scheinbar unserer heutigen Lyrik entspricht. Aber auch sie stand unter dem Gesetz der gegenständlichen Lyrik. Wenn man sich, wie wir eben bei der Hochzeitsfeier taten, das griechische Leben vorstellt und dazu bedenkt, daß die Griechen keine Bücherleser waren wie wir, so wird man zugeben, daß die gegenständliche Lyrik eine außerordentliche Bedeutung für sie gehabt hat; sie hat sie in ihrem täglichen Gang begleitet. Die innerliche Lyrik kann nur einen im Verhältnis zu ihr kleinen Raum eingenommen haben; so braucht es uns denn nicht zu wundern, daß die gegenständliche Lyrik das Gesetz gab.

Und gewiß nicht zum Schaden der innerlichen Lyrik. Sie verdankt dem Umstand ihre Größe. Seit Sappho gesungen hat, haben unzählige Dichter Liebeslieder gedichtet; aber keiner hat wie sie die Liebe des Menschen gesungen, sie haben nur ihre eigene, zufällige Liebe gekannt.

* * *

Wir mögen heute mit Dampf und Elektrizität arbeiten, unter dem Wasser fahren und in der Luft fliegen, Millionenheere leiten und täglich neue wissenschaftliche Fragen lösen, welche dem Altertum überhaupt nicht bekannt waren; ein alter Grieche würde uns doch als Barbaren bezeichnen. Ein heutiger Chinese von konservativer Gesinnung, der noch die alte Bildung genossen hat, wird uns gleichfalls Barbaren nennen, obgleich er doch genügend die Überlegenheit der modernen Völker über sein Volk kennen lernt.

Beide würden das Barbarentum in Gefühl und Willen suchen und würden seinen sinnenfälligsten Ausdruck in dem Streben der Neueren auf Häßlichkeit und Unnatur finden.

Wie soll man nun das verstehen?

Wir wollen bei unsrem Brautkammerlied bleiben. Vielleicht bestand schon zu Theokrits Zeit die Sitte nicht mehr, auf jeden Fall fehlte ihr schon das Leben; Theokrit ist bereits ein Dichter einer späteren Zeit, in welcher Bildung und Wissen an die Stelle des Gefühls getreten ist; aber diese Zeit, welche in ihrer Grundlage unserer Gegenwart ähnlich war, hatte die große Ehrfurcht vor den vergangenen schönen Zeiten des griechischen Volkes; sie erwehrte sich der Roheit, der sie in Wirklichkeit bereits verfallen war, durch diese Ehrfurcht, das Wissen um die Vergangenheit, und deren, wenn auch nicht gefühlsmäßig, so doch noch verstandesmäßig lebendige Bildung. Unsere deutsche klassische Zeit ist sich ja oft des Unterschiedes zwischen hellenisch und hellenistisch nicht klar gewor-

den; aber der Irrtum ist verzeihlich, denn wenigstens als Mumie war in der hellenistischen Zeit das eigentliche Altertum noch erhalten, und es war auch so derart bedeutend, daß die Nachgeborenen von allen bürgerlichen, wissenschaftlichen, staatlichen, kriegerischen und sonstigen Leistungen des Hellenismus, welche damals doch das Leben müssen ausgefüllt haben, sich kaum noch Rechenschaft ablegen und nur jene Mumie sehen.

Von der alten griechischen Volksdichtung ist uns natürlicher Weise sehr wenig erhalten. Man kann aber doch wohl die Behauptung wagen, daß sie von unserer heutigen Volksdichtung nicht wesentlich verschieden ist. Der Unterschied der Neueren von den Alten entsteht erst dadurch, daß bei den Alten die sogenannte Kunstdichtung eine ruhige Weiterbildung der Volksdichtung ist, bei den Neueren aber eine unüberbrückbare Kluft beide trennt. Noch Theokrit weiß genau, wie gute Dichtung entsteht — er weiß es schon, es ist bei ihm also schon nicht mehr selbstverständlicher Vorgang; er horcht auf die Lieder der Hirten und Fischer und bildet sie zu höherer Schönheit; er ist kein Hirt und Fischer mehr; in der alten Zeit war noch nicht die Trennung zwischen Gebildet und Ungebildet; hätte er zur Zeit Alkmans gelebt, so hätte er als Hirt gedichtet und nicht so, als ob er ein Hirt wäre.

Findet man den Grund des Unterschiedes zwischen der heutigen und der alten Dichtung gesellschaft-geschichtlich in dem Abheben eines Standes der Gebildeten vom Volk, so sagt man damit sittlich aus, daß der Grund der Hochmut ist.

Nun kommen die Alten, wenn sie von Barbaren sprechen, immer darauf, daß die Barbaren hochmütig sind; hochmütig in jeder Art, angefangen von der Üppigkeit der Lebensführung in Nahrung, Kleidung und Wohnung; bis zum sittlichen Hochmut hinauf. Sie hatten nicht unser Ehrgefühl; und eine ganze Menge Gefühle, die bei uns von großer Bedeutung sind, würden sie als falsch bezeich-

net haben. Die sittlichen Höhepunkte ihrer großen Dichter sind in unserm Sinn: bürgerliche Rechtschaffenheit, Feingefühl, Unterdrückung der selbstsüchtig machenden Leidenschaften. Die Antriebe sind immer vernünftig. Wir Heutigen drücken vielleicht unsern höchsten Antrieb aus, wenn wir sagen: „Eine solche Handlung darf ja ein anderer Mensch tun, aber ich darf sie nicht tun." Wie kommen wir dazu einen solchen Antrieb zu haben? Er ist vernünftig nicht zu rechtfertigen. Weshalb soll ich nicht dürfen, was ein anderer darf? Ich weiß keinen Grund; aber ich weiß, daß es so ist.

Hier liegt die letzte Ursache für die Innerlichkeit der Neueren, welche denn künstlerisch zur Vereinzelung und zur Formlosigkeit führt, man kann auch sagen zur Darstellung des Ausdrucks statt der Form.

Menelaos fühlt in seiner Lage dasselbe wie ein Bauernbursche. Aber eben deshalb, weil das Gefühl von jedem geteilt wird, wäre es für einen Heutigen nicht wichtig. Wir dachten schon an die Hochzeitsgedichte Günthers. Die waren ihm nicht wichtig, deshalb schrieb er sie so hin; wichtig waren ihm die Gedichte, welche jenen Zustand seiner Seele ausdrückten, den er für sich allein hatte.

Die neuere Art entstand bereits im Altertum, sie wurde dann von den neuen Völkern übernommen, denen sie ja entsprach. Sollte dieser Entwicklungsgang nicht auch mit dem Christentum zusammenhängen und seiner Entwicklung? Luther löst durch das Aufgeben der Werkgerechtigkeit eine gegenständliche Form der Religion auf; aber er hält wenigstens an der Gemeinde fest; der heutige Christ denkt auch nicht mehr an die Gemeinde, er steht allein Gott gegenüber in einer jedesmal neuen Beziehung.

Nun kann man aber das, was eben als Hochmut bezeichnet ist, auch Freiheitsgefühl nennen. Schließlich treffen ja, müssen wir uns sagen, beide Worte nicht den Begriff: das Unbändige, Losgelöste,

Selbstige, Einzige, sich in sich Bewegende, Vereinzelte, Stolze, Wilde, Leidenschaftliche, Tiefe, Häßliche ... und wieviel Beiworte man noch zu Hauptworten erheben mag, der Begriff des Barbaren, des heutigen Menschen, ist nur durch solche Worte ungefähr zu umgrenzen.

Die alten Griechen in der Zeit ihrer kleinen Freistaaten kannten nun das gar nicht, was wir heute Freiheit des Einzelnen nennen. Sie waren in ihrem Staat durch Gesetz und Sitte so gebunden, daß der Einzelne sich nur als abhängiges Glied des Staats fühlen konnte; die volkstümliche Schilderung der spartanischen Sitten nach der lykurgischen Gesetzgebung, welche auf Plutarch zurückgeht, mag uns die beste Vorstellung von altgriechischem Leben überhaupt gewähren. Ähnlich so war das Leben des chinesischen Volkes in seiner großen Zeit. Diese Zustände wurden aufgelöst durch das Handels- und Industriekapital, welches dann den Boden für die hellenistischen Reiche und endlich das römische Reich schuf. Unsere Freiheit des Einzelnen entdeckte man erst in diesen Reichen, als die Freiheit des Staats verloren war, wie ja denn überhaupt wohl ein Gegenspiel beider Arten von Freiheit sein muß: erst den unorganischen Neueren blieb es aufbewahrt, in den angelsächsischen Demokratien beides vereinigen zu wollen. Die Barbaren aber, unsere Vorfahren, welche die römische Herrschaft ablösten, standen aus anderen Ursachen gleichfalls in einer Zeit der Freiheit des Einzelnen. Durch die Jahrhunderte hindurch hat sich nun im wesentlichen diese immer weiter gesteigert, hat sie auf immer mehr Gebiete übergegriffen.

Nun sehen wir im Staatlichen und Gesellschaftlichen heute eine entgegengesetzte Strömung beginnen; dieselbe begleitet den Übergang des Kapitalismus in eine neue, irgendwie geordnete Gesellschaft. Das wird aber auch seine Folgen für das geistige und seelische Leben haben. Vielleicht ist der Höhepunkt der Verhäßlichung

der Welt erreicht, und es beginnt auch in der Dichtung ein neues Streben der Menschen.

Aber das ist nur eine Zukunftshoffnung, welche durchaus keine Erfüllung zu finden braucht. Vorerst stehen wir noch in einer Zeit, welche auch die letzten Folgerungen der Roheit unerschrocken zieht.

Unsere klassische Dichtung steht innerhalb dieser Bewegung, wie auch die französische klassische Dichtung in ihr steht; das englische und spanische Drama waren Volksdichtung; das erstere befindet sich etwa auf der Mitte des Weges, welcher zwischen griechischer Dichtung und moderner liegt — natürlich begrifflich gedacht, nicht historisch — das zweite noch innerhalb der ersten Hälfte; ein Auto oder ein spanisches Lustspiel stehen von moderner Dichtung, wenn wir Märchen und Volkslied ausnehmen, der griechischen Dichtung am nächsten.

Der äußere Ausdruck für diese Stellung der neueren Dichtung ist der Umstand, daß sie Buchdichtung ist.

Noch Theokrit hat kein Buch herausgegeben; die Sammlung seiner Gedichte wurde erst zwei Jahrhunderte später durch einen Philologen hergestellt und veröffentlicht. Die griechischen Dichter dichteten unmittelbar für das Leben. Während des ganzen Mittelalters war ein Kampf zwischen der Buchdichtung und der lebendigen Dichtung. Die deutschen Völker, welche den Geist des Mittelalters geschaffen haben, treten mit ihrer eigenen Dichtung in die Geschichte; es hat sich von ihr fast nichts erhalten, da sie nicht Buchdichtung war. Daß wir die Epen der alten Franken, welche in altfranzösischer Sprache gedichtet sind, wenn auch zum Teil in späten Fassungen noch besitzen, wird dem Umstand verdankt, daß die Spielmänner von damals geschriebene Bücher zur Auffrischung ihres Gedächtnisses besaßen; von den in deutscher Sprache gedichteten altdeutschen Werken ist fast nichts mehr übrig. Die epische Dichtung, welche die Trouvèrs und Spielleute vortrugen, entsprach

der Dichtung der homerischen Zeit, und war von ihr nicht wesentlich verschieden. Aber die Verhältnisse dieser alten epischen Dichtung sind auch die einzigen, welche Ähnlichkeit mit den griechischen Verhältnissen haben. Die jüngere epische Dichtung, welche ihre Stoffe aus dem Artuskreis nimmt, ist schon künstlich; die erste moderne Lyrik, die Troubadourdichtung, ist desgleichen von Anfang an Schriftstellerei, und ihre Nachahmung, die älteste italienische Lyrik und die deutsche Minnedichtung, ist Schriftstellerei im höchsten Maß: hier handelt es sich oft schon ausgesprochen um Bücher.

Wir können die Künstlichkeit uns deutlich machen, wenn wir uns erinnern, daß es in dieser alten Lyrik eine Form gab, welche dem Gegenstück des griechischen Epithalamions entsprach, dem Frühlied, nämlich das Taglied. Das griechische Frühlied wurde wirklich gesungen von jungen Mädchen vor der Brautkammer der Neuvermählten. Das Taglied hat eine romanhafte Voraussetzung: zwei Liebende waren die Nacht in unrechtmäßiger Weise zusammen. Seine Form setzt eine weitgehende bewußte Abziehung voraus: der eingeweihte Wächter auf der Zinne erweckt die Schlafenden durch sein Lied, das auf ihre Lage Bezug hat. Die Abziehung, daß die Heimlichkeit durch den Wächter lyrisch aller Welt kundgetan wird, ist durchaus dichterisch möglich; jedenfalls aber zeigt sie, wie künstliche Wendungen hier das Gefühl machen muß, bis es sich ausdrücken kann.

Die Renaissance bezeichnet bei den heute sogenannten romanischen Völkern den Sieg der nicht germanischen Bevölkerung über die germanische, und selbst in Deutschland ist sie eine ungemein starke nichtgermanische Welle. Sie bricht mit der Vergangenheit in einer Weise, die wir uns heute nur schwer vorstellen können. Es erscheint uns heute so, als ob mit einem Male das ganze Mittelalter vergessen ist. Der Grund, auf dem das neue Leben aufgebaut

wurde, war für die Dichtung das Buch, nämlich die alte lateinische Dichtung, welche in Buchform vorlag.

Mit diesem Sieg der Renaissance fand die Wurzellosigkeit und Innerlichkeit der Dichtung nun ihre äußere Gestaltung. Sehr schnell kam das Bewußtsein: ein Dichter ist ein Mann, der einen Band Gedichte drucken läßt. Er ließ poetische Wälder drucken oder Oden und Epigramme; und noch in Goethes Frühzeit nannte man die Dichter „Gelehrte", wie man sie heute „Schriftsteller" nennt.

Das war die Lage, in welche unsere klassische Dichtung hineinkam. Sie hatte der Nation ungemein wichtige Dinge zu sagen. Aber nirgends war eine Form da, in welcher sie sprechen konnte, nirgends eine Gelegenheit, bei welcher sie die Menschen in der Hand hatte: unsere klassischen Dichter mußten Bücher schreiben und konnten nichts, als den eigenen innern Gehalt ausdrücken. Unsre klassische Dichtung ruhte also nur auf ein paar bedeutenden Menschen, welche den Gehalt selber besaßen; sie hatte nicht die Breite, welche eine Dichtung hat, die auf Formen ruht und deshalb auch geringere Begabungen angemessen verwendet; und ihr Kreis war eng, denn es war nur der Kreis von ein paar Menschen, nicht der Kreis eines ganzen Volkes.

Theaterbaugeschichte

Es muß zwischen der Schauspieldichtung und der Art von Theatern, in welchen die Schauspiele aufgeführt werden, ein sehr enger Zusammenhang bestehen. Es wird sich viel von dem unorganischen Wesen unserer deutschen Schauspiele erklären, wenn wir die Entstehung der Baukunst von Bühne und Zuschauerraum betrachten, wie sie heute sind.

Nehmen wir an, daß die ursprüngliche schauspielerische Vorführung das ist, was wir mit dem Wort für eine historische Dichtungsart als Mimus bezeichnen können. Ein Schauspieler oder eine Gesellschaft von Schauspielern stellt vor Zuschauern einen Vorgang dar. Die Schauspieler handeln, die Zuschauer stehen oder sitzen. Je näher man den Schauspielern ist, desto besser sieht und hört man.

Diese einfachste schauspielerische Vorführung ist nicht wesentlich verschieden von Vorführungen solcher Leute, welche wir heute als Artisten bezeichnen, Taschenspieler, Zauberkünstler, Seiltänzer und ähnliche. Sie ist eine Unterart der artistischen Vorführung. Die Schauspieler werden auch mit den Artisten zusammen als eine Klasse betrachtet. Nur darin besteht der Unterschied, daß das, was man Mimus nennen muß, entwicklungsfähig ist und Dichtung werden kann. Ein Mann etwa, der einen Betrunkenen in komischer Weise nachahmt, und ein Messerschlucker sind sich im wesentlichen ziemlich ähnlich. Aber der Betrunkene kann ein Selbstgespräch halten, es kann ein zweiter Darsteller eine kleine Szene mit ihm spielen, in welcher die Betrunkenheit zu einem Kampf führt; es kann sich Posse und Lustspiel entwickeln aus der Vorführung des Künstlers. Der Messerschlucker wird immer nur seine Geschicklichkeit zeigen können, er wird nie eine Veranlassung werden, daß sich aus seiner Vorführung etwas anderes entwickelt.

Die gewöhnlichen artistischen und die besondern mimischen Vorführungen finden wir schon bei ganz niedrigstehenden Völkern; sie

kommen auch ganz von selber immer wieder neu in den verschiedenen Kulturzeiten. Was man heute Kabaret, Brettl oder Überbrettl nennt, das ist ein Ort für solche Vorführungen. Wir haben auch vor einem halben Menschenalter etwa beobachten können, wie ganz von selber aus solchen Vorführungen sich das Schauspiel entwickeln kann. In der Zeit der Überbrettlmode wurden eine ganze Anzahl Unternehmen begründet, die sich später, als die Mode aufhörte, in richtige Bühnen verwandelten; die Urform des heutigen „intimen Theaters" ist aus diesen Überbrettln entstanden.

Etwas sehr Wichtiges können wir bei dieser Entwicklung beobachten. Bei der gewöhnlichen Vorführung beachtet man nur den Artisten, da es sich ja eben um dessen Kunststücke handelt. Das ist noch so beim einfachen Mimus. Wenn sich aus dem Mimus aber eine Dichtung entwickelt, so kann die Aufmerksamkeit sich von dem darstellenden Künstler mehr auf die Dichtung wenden, welche er darstellt. Es ist aber anzunehmen, daß der Mime sehr lange Zeit die Hauptperson bleiben wird. Der Zuschauer wird also immer den Wunsch haben, ihn möglichst deutlich zu sehen.

Er sieht ihn deutlich, indem er ihm sehr nahe sitzt oder steht, und indem der Zuschauerraum klein ist, so daß eine große Entfernung von ihm überhaupt nicht möglich ist.

Die einfachste Art von Vorführungen findet statt für das Volk auf dem Markt und für die Vornehmen im Saal. Auf dem Markt steht der Artist in der Mitte, die Zuschauer umstehen ihn in einem Kreis. Eine artistisch-mimische Vorstellung im Saal ist in Xenophons Gastmahl sehr anmutig geschildert. Die Gäste des Hausherrn liegen an ihren Tischen, und in einem freien Raum in der Mitte des Saals wird gespielt.

Es ergibt sich leicht, daß ein Brettergerüst vorteilhaft ist, weil der Artist auf der erhöhten Stellung besser gesehen wird. Bei Taschenspielerkunststücken hat dasselbe noch den Zweck, dem Zu-

schauer klarzumachen, daß dem Handelnden von unten keine Hilfe kommen kann, wenn nämlich die Bretter einfach auf Böcken liegen und der Zwischenraum zwischen Bretterbühne und Erdboden nicht verhängt ist, so daß man durch ihn hindurchsehen kann.

Schleppt der Artist aber einmal eine Bretterbühne mit sich herum, dann ist der Schritt zu einem entwickelten Bau leicht.

Taschenspieler, Mimen und wohl auch andere Artisten haben mit Vorteil einen Vorhang in ihrem Rücken. Gewisse Taschenspielerkunststücke sind nur mit einem solchen möglich. Der Mime, oder die Gesellschaft von Mimen, kann durch den Vorhang auftreten und braucht nicht im Kostüm vor den Zuschauern auf die Bretterbühne zu steigen. Die Zuschauer stehen dann nicht rund um den handelnden Artisten herum, sondern bilden einen ausgefüllten Halbkreis vor ihm.

Das Brettergerüst mit dem Vorhang hinten ist nun die alte Mimenbühne. Ein besonders ausgebildeter Zuschauerraum ist bei ihr nicht vorhanden. Sie kann auf einem freien Platz aufgeschlagen werden, oder in einem Hof, oder in einem Saal, und je nachdem setzen oder stellen sich die Zuschauer.

Zwei Arten von Plätzen sind für die Zuschauer bei dieser Bühne möglich: die Plätze auf dem Fußboden vor der Bühne; das sind, wenn die Bühne im Freien aufgeschlagen ist, Stehplätze; und einige Plätze auf der Bühne selber in unmittelbarer Nähe der Mimen; das müssen immer Sitzplätze sein und können auch nur wenige bleiben, denn die Bühne ist ja nicht groß und die Schauspieler dürfen den Leuten, die unten stehn, nicht verdeckt werden. Diese zweite Art von Plätzen ist offenbar sehr viel besser wie die erste Art.

Überall da, wo wir in alten Beschreibungen lesen, daß die vornehmen Herren auf der Bühne sitzen und mit ihren ausgestreckten Beinen die Bewegungen der Schauspieler behindern, während das

Volk unten steht und in die Höhe sieht, überall da haben wir eine Mimenbühne vor uns.

Für eine solche Mimenbühne wurden die Dramen Shakespeares geschrieben.

Das Blackfriarstheater können wir uns am besten vorstellen, wenn wir an einen auf allen vier Seiten geschlossenen Hof denken, wo, wie das damals üblich war, eine Galerie rundum lief. Der Hof mit der Galerie war in dem alten Kloster vorhanden gewesen. An der einen Schmalseite des Hofes wurde das Brettergerüst gebaut. Dasselbe reichte mit seinem hintern Teil, indem es bis an die Wand ging, unter die Galerie. Bei den religiösen Dramen, welche man früher gespielt hatte, war es wünschenswert gewesen, für Himmel, Welt und Hölle drei Räume übereinander zu haben. Wenn man für die Hölle den hohlen Raum unter dem Gerüst benutzte, für die Welt den Bretterboden, dann konnte man also das Galeriestück über der Bühne für den Himmel gebrauchen. Von diesen Dramen her, kann man sich denken, blieb auch für die späteren weltlichen Schauspiele das Galeriestück wünschenswert, von dem man etwa die Balkonszene in Romeo und Julia und ähnliches spielen konnte, oder in das man Musikanten setzte. Dieses Galeriestück wurde also durch zwei Bretterverschläge von der übrigen Galerie abgetrennt; damit es verwendet werden konnte, mußte natürlich eine Treppe von ihm auf die Bühne führen.

Denken wir uns nun noch von der Galerie einen Vorhang niederfallend, der den Teil der Bühne unter der Galerie mit jener Treppe den Augen der Zuschauer verbirgt, so haben wir das ganze Blackfriarstheater.

Die Schauspieler kommen hinter dem Vorhang vor und spielen auf der breiten und flachen Bühne, verwenden auch nach Bedarf das abgeteilte Galeriestück oben. Die vornehmen jungen Herrn, welche gut bezahlen, sitzen auf der Bühne. Die Matrosen stehen

im Hof. Wenn ältere Herrn oder vornehme Damen sich die Volksbelustigung ansehn wollten, dann saßen sie auf der Galerie, die Damen maskiert.

Es wird ausdrücklich berichtet, daß das Blackfriarstheater bedeckt war. Man hatte also den Hof überdacht. In dem spätern Globetheater, das man ganz neu gebaut hatte, war nur Bühne und Galerie mit einem Dach aus Holz und Stroh versehen. Dieses Theater war aber bereits eirund angelegt, wie sich ja von selber als praktisch ergeben mußte.

Man stelle sich die beschriebene Bühne mit dem Zuschauerraum, die dazugehörigen Schauspieler und Zuschauer vor. Die Matrosen knacken Nüsse und verspeisen Äpfel, die jungen Herrn machen ihre Witze. Hat diese Einrichtung eine Ähnlichkeit mit dem, was wir Theater nennen?

Ein Theaterdichter, der in unsrer Zeit einen großen Eindruck auf die Menschen gemacht hat, ist Ibsen. Können wir uns vorstellen, daß ein Stück Ibsens auf einem solchen Theater eine starke Wirkung machen würde? Gewiß nicht. Die angespannte Aufmerksamkeit des Zuschauers, welche die verstandesmäßige, unsinnliche Entwicklung eines Ibsenschen Stückes verlangt, ist hier nicht aufzubringen. Hier muß etwas ganz anderes wirken.

Aber wir führen heute doch die Stücke Shakespeares in unsern Theatern auf, in denen wir auch Ibsens Stücke aufführen! Müssen wir uns nicht sagen, daß eine solche Aufführung, wie wir sie heute machen, etwas ganz anderes ist, als was der Dichter gewollt hat?

Es ist außerordentlich schwer, sich in so ganz andere Zeiten hineinzudenken. Wir dürfen vor allem nicht vergessen, daß es damals den Unterschied von Volk und Gebildeten in unserm Sinn noch nicht gab. Es gab Vornehm und Gemein; aber die Kluft zwischen Vornehm und Gemein war in gewisser Hinsicht sehr viel niedriger, wie die von Volk und Gebildeten heute ist. Das Theater war eine

Volksbelustigung; aber zum Volk gehörten auch die Vornehmen. Wenn wir an Shakespeares Zuschauer denken, dann müssen wir vor allem jede Vorstellung vergessen, die wir etwa von irgendeiner Art von heutigen Zuschauern haben; einzig mit dem Kino ist eine Ähnlichkeit.

Aber das allgemein Menschliche ist immer dasselbe; das ist ja die Voraussetzung für die merkwürdige Erscheinung, daß gute Dichtung aus allen Zeiten uns immer verständlich ist, so verschieden auch die Menschen gewesen sein mögen, für die sie ursprünglich bestimmt war.

Allgemein menschlich sind nun in diesem Fall Erregung, Spannung und Lösung.

Eine langandauernde Spannung ist bei einer solchen Bühne nicht möglich. Damit sind aber Dramen notwendig, welche episodischen Charakter haben. Bei solchen kann kein Vergnügen an der Handlung aufkommen; es muß also ein andres Vergnügen erzeugt werden; das war bei dem englischen Drama das Vergnügen an dem theatralischen Charakter*). Dieses aber geht Hand in Hand mit der Freude am Mimen, welche bei dieser Art von Vorführungen, wie wir sahen, die hauptsächlichste ist. Auf dieser Bühne wird der Mime immer der Herr sein.

Sind unter den Schauspielern dichterisch begabte Männer, so können solche Dichter wie Shakespeare oder Molière entstehen oder auf einer niedrigern Stufe Nestroy und Raimund. Man begreift, daß diese Art Dichtung meistens von den Zeitgenossen nicht so hoch geachtet wird, wie die schriftstellerische Dichtung; ja daß die Schauspielerdichter sie selber nicht so hoch achten. Eines der

---

*) Man kann sich auch einen andern Ausweg denken; die kleinen Theater, welche sich aus dem Überbrettl entwickelt haben, machen heute gern Einakterabende.

schwersten Mißverständnisse Shakespeares heute ist, daß man ihn immer für einen schriftstellerischen Dichter hält. Man wird ihn nie verstehen, ehe man nicht eingesehen hat, daß der Schauspielerdichter etwas ganz anderes ist.

Da für diese Schauspielerdichter nicht das Buch das Wichtige ist, sondern die Aufführung, so wird man hinter die Geheimnisse ihres Schaffens nie kommen, wenn man nicht die Schauspieler genau kennt, für welche sie geschrieben haben; so wird man sich auch nicht wundern dürfen, daß ihre Werke, wenn sie in Zeiten leben, die keine schriftstellerisch-wissenschaftlichen Interessen haben, uns nur in verstümmelter Form erhalten sind; denn jeder Schauspieler arbeitet an ihnen mit, indem er an seiner Rolle zusetzt oder auch abnimmt, wie es ihm für seine Wirkung vorteilhaft scheint.

Wir haben gegenwärtig in unsern Spielplänen ein Stück, an dem man das studieren kann; es ist der „Raub der Sabinerinnen" von Schönthan. Mag auch sonst alles verschieden sein, die äußern Bedingungen des Schauspielerstückes sind dieselben.

Aber nicht nur das englische Drama wurde auf der Mimenbühne gespielt, sondern auch die Dramen Corneilles. Auch bei ihm sitzen die vornehmen Zuschauer noch auf der Bühne.

Die klassischen französischen Dramatiker wollten die alte Tragödie weiterführen. Sie begingen das Mißverständnis, daß sie dem mimischen Volksstück äußerlich eine fremde Form aufquälten; sie begingen auch das Mißverständnis, daß sie das, was für das tragische Theater bestimmt war, auf der Mimenbühne darstellen wollten. Wenn uns ein Werk wie der Ödipus des Corneille lächerlich erscheint, dann müssen wir immer an dieses grundlegende Mißverständnis denken.

Wir müssen immer festhalten, daß diese volkstümlichen Vorstellungen, auch wo sie Dichtungen bringen, solange die alten Anschauungen noch gelten, doch nicht als Vermittler schriftstellerischer

Dichtungen auftreten. In den weitaus meisten Fällen verschwindet demnach die Dichtung mit der Vorstellung, und wenn das Glück gut ist, dann erfahren wir vielleicht, daß jener vornehme Herr sich eine Truppe Schauspieler hielt, und daß in dieser Stadt eine Aufführung gemacht wurde. Corneille freilich ist schon ein durchaus schriftstellerischer Dichter.

Aber noch bei Shakespeare, welcher den Höhepunkt und Schluß dieser volkstümlichen Kunst vorstellt, können wir ganz deutlich die einzelnen Arten solcher Vorführungen unterscheiden, und da hier nicht eine historische Abhandlung gegeben werden soll, sondern ein Versuch, den heutigen Zustand unserer Bühne zu erklären, so genügt es, wenn wir uns an seine Stücke halten.

Es gibt eine Beschreibung eines Ramafestes, welches der Radja von Benares im Jahr 1825 veranstaltete.

Das ganze Ramayana, rund 25000 Verse, wurde im Lauf von zwanzig oder dreißig Tagen vorgelesen. Alle Episoden, bei denen es möglich ist, wurden zugleich pantomimisch dargestellt. Die Ungeschicklichkeit und Menge der Darsteller bewirkte gelegentlich, daß Vorlesung und Darstellung nicht zusammenpaßten. Die Rolle der Sita, der Braut Ramas und ihrer jungen Brüder wurde durch reichbekleidete und blau und gelb geschminkte Kinder dargestellt. Der Affe Hanumann, Rama, und andere männliche Personen wurden von Männern in Kostüm gespielt. Die bösen Geister und Riesen sind Puppen mit ungeheuren Armen und scheußlichen Gesichtern. Die Felsen, die Vögel, und sonstige Gegenstände waren ähnlich wie auf unsern Bühnen nachgebildet. Sogar eine Versenkung war vorhanden.

Hier haben wir in großartigem Maßstabe dasselbe, was die Historienstücke Shakespeares wollen: Es wird in Dichtung die Geschichte des Volkes vorgetragen und nach Möglichkeit werden die Episoden mimisch dargestellt. Die Inder haben ihr klassisches Epos,

wie es auch die Griechen hatten, bei denen ähnliche Vorführungen der homerischen Gedichte gewesen zu sein scheinen; sie haben also die einzelnen Episoden nicht dialogisiert. Ein solches Epos lag bei den Engländern nicht vor, deshalb konnte man hier einen Schritt weitergehen. Wenn wir König Heinrich V. lesen, so können wir uns vorstellen, wie das nicht Vorzuführende durch den Chorus vorgetragen wird, die vorzuführenden Episoden aber in Wechselrede und Handlung gegeben werden.

Man sieht ein, wie groß das Mißverständnis war, als man in der nachklassischen Zeit unsere Kaisergeschichte auf die Bühne bringen wollte. Die Historien Shakespeares sind gar keine Dramen, ebensowenig, wie das Ramayana eine Reihe von Dramen ist. Sie wollen nichts, als eine den Zuhörern teure Geschichte vorführen. Unsere deutschen Kaiser waren dem Volk im besten Fall aus der Schule bekannt. Man sieht auch das Mißverständnis unsrer Sturm- und Drangperiode, als Goethe seinen Götz schrieb.

Den Historien ähnlich sind die in Wechselrede gesetzten Novellen wie Romeo uud Julia und die sogenannten Tragödien, die gleichfalls Erzählungen aus Geschichte und Sage sind, welche in schauspielmäßige Form gebracht wurden. Der Unterschied von den eigentlichen Historien ist lediglich der, daß sie nicht das sachliche Interesse von Hause aus haben; deshalb muß die Handlung stark fesselnde Elemente enthalten, die Charaktergestaltung interessant gemacht werden, und man muß eine Art schauspielmäßige Abrundung suchen, eine gewisse Allgemeinspannung: wie wird es mit Macbeth ausgehen? Wie wird die gefährliche Liebe von Romeo und Julia endigen?

Aus diesen epischen Schauspielen entwickeln sich nun, von selber und durch äußere Einflüsse, die Lustspiele.

Das Lustspiel ist bei einem ganz lockern, ja epischen Aufbau möglich, wenn nur die einzelnen Szenen gebaut sind. So geschieht es,

daß hier bei Shakespeare etwas Neues geschaffen wird, während die andern Werke durchaus in der Linie der mittelalterlichen Dichtung liegen. Man könnte sich Aucassin und Nicolette ganz gut von Shakespeare dramatisiert denken, es ist schon halb auf dem Wege zum shakespeareschen Drama; es würde dann genau denselben Reiz haben, den es jetzt hat, und der etwa dem Reiz des Wintermärchens entspricht.

* * *

Auch die Griechen hatten ihre mimischen Vorstellungen, und zwar längst, ehe sie eine Tragödie hatten. Wir dürfen nun hier zwei Erscheinungen nicht verwechseln.

In älteren Zuständen ist die Religion inniger mit dem Volksleben verknüpft, wie bei uns. Man stelle sich unsere Kirchweih vor und gehe von ihr aus zurück, dann wird man eine einigermaßen angemessene Vorstellung von der eigentümlichen Verbindung von Gottesdienst und Volkslustbarkeit bekommen, wie sie in den früheren Zeiten der Menschheit allgemein ist.

Es ergibt sich daraus, daß in den früheren Zeiten der Priester die Leute abwehren muß, damit sie nicht zu nahe kommen, während er sie heute anzuziehen sucht; und daß immer ein größerer Kreis von Frommen vorhanden sein wird, bei welchem jene Verbindung von Gottesdienst und Lustbarkeit leicht eintritt, wie auch die seelische Beziehung zur Religion durchaus selbstsüchtiger Natur ist; und ein engerer Kreis, der eine metaphysische Auffassung der Religion hat und sie zur Veredelung des Ich verwendet. Jener weitere Kreis ist heute so ziemlich religionslos. Was man Religion im höhern Sinn nennen muß, das hat er ja auch früher nicht gehabt; aber er hatte doch durch den selbstsüchtigen Glauben und die gemeine Hoffnung auf Nutzen eine Verbindung mit dem Höchsten, die mittelbar Wert für ihn hatte. In unserem Fall wurde das ge-

meine Volksvergnügen durch die Religion sittlich und schön gemacht. Man darf bei solchen frommen Volksfesten also nicht puritanisch verwundert sein, wenn die Lustigkeit nicht der Würde der Religion entspricht; sondern man muß sich sagen, daß die Lustigkeit viel gemeiner wäre ohne die Religion.

Die Frömmigkeit des engeren Kreises betätigte sich in den mehr oder weniger nach außen abgeschlossenen Mysterien; die Frömmigkeit des weiteren Kreises in ländlichen Naturfesten.

Bei solchen ländlichen Naturfesten ergibt sich die Feier von selber durch Gesang und Tanz. Die gleichzeitig singenden und tanzenden Chöre können komisch oder ernst sein. Die komischen Chöre ahmen wie bei den wilden Völkerschaften, Tiere nach, später Satyrn, endlich häßliche und niedrige Menschen.

Die Tragödie entstand bekanntlich bei dem Fest des Dionysos.

Es wird berichtet, daß der Chor einen Rundtanz mit Gesang um einen Altar und eine frei neben ihm stehende Bühne aufführte. Wenn der Chor ermüdet war, dann stieg einer aus ihm auf die Bühne und trug aus dem Stegreif ein Selbstgespräch vor, eine „Episode“. Thespis nun machte die Neuerung, daß er diese Episode vorher dichtete, wie der Dithyrambus des Chors schon längst vorher gedichtet und nicht mehr aus dem Stegreif gesungen wurde; und zwar dichtete er ihn in anderm Versmaß, wie das Chorlied. Phrynichus ging einen Schritt weiter, indem er eine Verbindung zwischen Chorlied und Episode herstellte.

Man muß also annehmen, daß die Episode, welche der Mann auf der Bühne vortrug, durch Phrynichus eine Art verbindender Erzählung zwischen den Chorliedern darstellte; daß er die Erzählung gab, welche die von den Liedern vorausgesetzte Lage erklärte. Vorher war kein Zusammenhang gewesen zwischen Chorliedern und Episoden; ursprünglich werden die Lieder auch untereinander zusammenhangslos gewesen sein.

Einen weiteren Schritt tat Äschylos, der das Chorlied einschränkte und dafür die Episode anstatt durch Selbstgespräch, durch Zwiegespräch vortragen ließ, also durch zwei Schauspieler. Der dritte Schauspieler kam dann durch Sophokles dazu.

Wenn wir heute die griechische Tragödie betrachten, dann sind uns die Episoden das Wichtige; sie waren es schon für Aristoteles. Die Entwicklung der griechischen Tragödie geht auch offenbar dahin, den Chor abzustreifen. Aber diese Entwicklung kam nicht zu ihrem Ende; vielleicht deshalb, weil den Zuhörern der Chor das Wichtigste war und weil später, als in den armen Zeiten sich keine Choregen mehr fanden, welche den Chor ausstatteten, die schöpferische Kraft für die Tragödie erloschen war.

Neben der Tragödie entwickelte sich die Komödie mit dem komischen Chor, der noch bei Aristophanes oft aus Tieren besteht und das Satyrspiel, von dem die vor kurzem gefundenen Spürhunde des Sophokles uns einen Begriff geben können.

Diese neue Art von Dichtung forderte nun ein Gebäude. Dieses Gebäude mußte rein aus den Bedürfnissen dieser Dichtung heraus gebaut werden, denn etwas Ähnliches hatte es ja noch nicht gegeben, an das man sich hätte anlehnen können.

Halten wir fest, daß Chor und Episode zwei verschiedene Teile des alten Schauspiels sind, daß die Episode von Anfang an von einem höhern Standpunkt des Sprechers aus vorgeführt wurde. So sehr empfindet man ja die Verschiedenheit der Teile, daß für die Schauspieler der Episode die Kostüme und die Dekorationen vom Staat bezahlt werden, während die Kosten des Chors vom Choregen getragen werden müssen, einem reichen Mann aus der Phyle, die gerade an der Reihe der Choregie war. Halten wir auch fest, daß die Zuschauer den Chor als Hauptsache empfinden, daß die ganze Vorführung nicht eine bloße Belustigung ist, sondern jene Mischung von Gottesdienst und Volksbelustigung, welche,

mit Geschäftssinn verbunden, heute etwa in Oberammergau vorliegt.

Am Chor nimmt von Hause aus eigentlich die ganze Gemeinde teil; es ergibt sich aber von selber, daß alte Leute, Gebrechliche, und sonst Unfähige sich ausschließen, daß vielleicht schon auf dem Dorfe nur eine Auswahl von Gemeindegliedern sich am Chor beteiligt. Wenn wir die vollendete Tragödie vor uns haben, dann bilden durch den Chorführer ausgewählte — schöne, stimmbegabte Gemeindeglieder den Chor. Jedenfalls aber steht auch jetzt das „Publikum" der Vorführung nicht so unvermittelt gegenüber, wie bei unserm heutigen Theater, es hat immer das Bewußtsein, daß die Vorführung von ihm selber geschieht. Man beginnt jetzt bei uns in manchen Städten, Musikwerke von Bach in der Kirche vortragen zu lassen, indem man aus den Gemeindeangehörigen einen Chor bildet. Wenn ein solches Unternehmen nicht den zufälligen Charakter hätte, daß es von einem kunstfreundlichen Musikmeister ausgeht, sondern von der Kirche geleitet und bestimmt würde und im Kirchenjahr eine feste gottesdienstliche Stellung hätte, dann hätten wir hier etwas, das wir dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen könnten.

Die ganze Gemeinde nimmt teil an der Aufführung. Gottesdienstliche Handlungen und fromme Feste der großen Gemeinde gingen immer im Freien vor sich. Die Zelle des Tempels war sehr klein, sie war nicht für die Gemeinde bestimmt.

Das Gebäude muß also einen sehr großen Raum für die Zuschauer haben. Der Chor tanzte auf ebener Erde. Da wird man ihn im Theater auch lassen; man nennt den Ort die Orchestra; die Episode wurde von einer erhöhten Bühne vorgetragen; die wird auch im Theater hergestellt. Das Ganze liegt unter dem freien Himmel.

Wenn man ein solches Gebäude errichtet, dann wird man den

Zuschauerraum auch so bauen, daß möglichst alle sehen können, man wird ihn also in einem Halbrund anlegen und wird die Sitzreihen ansteigen lassen.

Man könnte sich denken, daß man in der Natur eine Örtlichkeit fände, welche den Bedürfnissen entspräche. Man stelle sich ein Tal vor, das auf einer Seite durch die zusammengehenden Berge geschlossen ist. Auf dieser Seite ordnet man rundgebaute Bänke an, welche übereinander aufsteigen. Die Sohle des Tals ist die Orchestra; hinter der Orchestra baut man auf Böcken die erhöhte Bühne, welche man noch hinten durch Vorhänge abschließt.

Das antike Theater hat sich aus den geforderten Bestandteilen organisch entwickelt.

Nun stelle man sich in einem der erhaltenen antiken Theater die Volksmenge auf den Bänken vor, den Chor auf der Orchestra, die Schauspieler auf ihrer Szene. Die Schauspieler sind nicht nur von den hintersten Reihen, sondern auch von den vordersten sehr weit getrennt. Sie sind so weit getrennt, daß sie bekanntlich Kothurn oder Soccus anlegen mußten, um durch die Entfernung nicht zu klein zu erscheinen, Masken mit übertriebenem Ausdruck tragen, um in der Entfernung für die Anschauung deutlich zu machen, welche Empfindungen sie ausdrückten, und in den Masken Sprechrohre haben, um verstanden zu werden.

Was war da an schauspielerischer Kunst möglich? Durch das Gesicht war nichts auszudrücken; durch die Bewegung und Haltung auf dem unsichern Kothurn auch nicht; durch Klang und Ton, welche durch das Sprachrohr vermittelt wurden, ebensowenig. Die Darsteller in der Episode waren offenbar keine Schauspieler in unserm Sinn, wie es die Mimen waren, welche die Griechen ja neben ihrem großen Theater natürlich beibehalten hatten. Daß die Griechen das selber wußten, geht schon aus der verschiedenen sozialen Stellung hervor. Der Mime war ehrlos; in der Episode

der Tragödie aber konnte Äschylos mitspielen, und die [illegible] konnten Tragödienspieler als Gesandte verwenden.

Griechische Mimen sind uns leider nur aus späterer Zeit aufbewahrt. Aber ihre Art kann man aus den Stücken des Herondas, aus einer Zusammenstoppelung bei Plautus, aus Theokrit ganz deutlich erkennen. Hier mußte der Schauspieler immer mehr oder weniger die Hauptperson sein, er mußte ein vorzüglicher Schauspieler sein, da ein handlungsmäßiges Vergnügen des Zuschauers bei diesen Mimen nicht vorhanden ist. Diese Mimen konnten also nur im kleinen Raum aufgeführt werden, und wahrscheinlich haben auch damals die begünstigten Zuschauer mit auf der Mimenbühne gesessen, um jede Bewegung und jedes Mienenspiel des Künstlers genau zu sehen. Der Tragödienspieler kann nur seine Verse vorgetragen haben, und die Hauptsache wird gewesen sein, daß er deutlich sprach. Hier kam also alles auf die Dichtung an.

Die alten Zuschauer wurden durch den Chor gefesselt. Nehmen wir an, daß das alte Schauspiel sich zu dem Punkt entwickelt hätte, wo der Chor fortfiel, dann mußte also das Schauspiel als solches, ohne schauspielerisch anziehende Leistung, imstande sein, eine große Gemeinde stundenlang zu fesseln. Wie das geschieht, das ist die Kunst des Dichters. In dieser Kunst haben die alten Tragiker die ersten großen Schritte gemacht. Der Mimus und das aus ihm entwickelte Schauspiel, das durch den Schauspieler fesselt, hat diese Kunst nicht nötig.

Die Entwicklung des Schauspiels ist noch sehr viel mehr, wie die jeder andern Kunst, auch durch die äußern Umstände bestimmt. Das alte Lustspiel hörte durch ein polizeiliches Verbot auf, welches ihm die Lebenskraft nahm. Solange der Chor bestand, war er für das Lustspiel jedenfalls immer ein wertvolles komisches Mittel; aber gerade im Lustspiel wurde er abgeschafft. Menander hat zuerst Lustspiele ohne Chor gedichtet. Freilich, die neue Komödie hat

mit der alten eigentlich gar nichts gemein, und man sollte annehmen, daß sie aus dem Mimus entstanden ist, wo ja denn das Fehlen des Chors verständlich wäre. Immerhin wurden die Komödien des Menander auf dem großen Theater gespielt.

Sie gehören nun ganz gewiß nicht dorthin, denn ihr Reiz kann nur auf einer kleinen Bühne wirken. Schon unsere Bühne ist zu groß für sie. Aber auch Taschenspieler traten später auf den Brettern auf, wo Äschylos selber seine gewaltigen Verse gesprochen hatte, und die Athener stellten eine Figur des Taschenspielers Euriclides in die Nähe des Standbildes, welches sie dem Andenken des Äschylos geweiht hatten.

Wenn einmal ein solcher großer Bau vorhanden ist, dann wird er natürlich auch für andere Werke verwendet, solange nicht ein sittliches Taktgefühl hindert. Ein solches konnte sich in diesem Fall aber wohl gar nicht entwickeln, da ja auch die Lustspiele des Aristophanes im großen Theater gegeben wurden, und man natürlich nicht verlangen kann, daß sich die einfachen Bürger des Unterschiedes zwischen Aristophanes, Menander und Euriclides klar wurden.

Man muß nun aber bedenken, daß die werbende Kraft der griechischen Gesittung erst in den Zeiten kam, wo diese Dinge geschahen, wo das Stilgefühl verloren war. Nimmt man dazu, daß die sehr einflußreiche Schule des Aristoteles zwar sehr viel Verständnis für den Mimus, aber gar kein Verständnis für die Tragödie und alte Komödie hatte, so kann man sich nicht wundern, wenn schon sehr früh im alten Theaterwesen völlige Stillosigkeit einreißt.

Marc Aurel schreibt: „Anfangs wurden Tragödien aufgeführt, welche zeigten, daß gewisse Begebenheiten nur so und nicht anders erfolgen konnten, und daß man deshalb eine Rolle, die auf der Schaubühne gespielt erhebend war, auf dem größern Schauplatz

der Welt nicht niederdrückend finden dürfe. Denn man sah hier offenbar, daß alles einen solchen Gang habe nehmen müssen, und daß auch diejenigen, welche ängstlich schreien: Ach! Githäron! sich nicht dagegen sträuben konnten." (Marc Aurel hebt die Notwendigkeit der Tragödie mit Recht hervor als etwas Wesentliches. Der Ruf „Githäron" geht auf eine Szene im Schlußakt des Königs Ödipus, wo Ödipus ausruft: „O Githäron, weshalb nahmest du mich auf.") Marc Aurel fährt dann fort, seiner etwas schulmeisterlichen Art entsprechend, die Sittensprüche in der Tragödie zu rühmen und kommt dann auf die ältere Komödie. „Diese zeichnete sich durch sittenrichterliche Freimütigkeit aus, und indem sie den Eigendünkel ohne alle Umschweife zur Schau stellte, wußte sie ihn mit guter Art zu entfernen, daher denn auch Diogenes sich manches von ihr zu eigen machte. Aber nun die mittlere Komödie, die ihr folgte, was war sie? Und endlich die neue, die unter verschiedener Art und Namen in Mimus übergegangen ist, in welcher Absicht wird sie doch wohl eingeführt? Das untersuche einmal! Zwar ist es unverkennbar, daß auch hier noch einzelne treffliche Aussprüche gefällt werden. Allein was die Anlage eines solchen schauspielerischen Kunstwerkes überhaupt betrifft, — — auf welchen Zweck mag es dabei wohl abgesehen sein?" Marc Aurel hatte natürlich kein Verständnis für die naive Freude an der Wirklichkeitsdarstellung und dem Komödiantenspiel.

Der Mimus wurde nun im großen Theater aufgeführt, aber nicht mehr auf der Szene, sondern auf der Orchestra. Der Mime, welcher so dem Zuschauer näher war, brauchte weder Kothurn noch Soccus mehr, er brauchte auch keine Maske, sondern er schminkte sich nur grotesk. — Man erinnere sich, daß bei uns auf den intimen Theatern die Schauspieler sich weniger schminkten wie früher, teilweise gar nicht mehr.

Gewiß würde man manches Hübsche finden, wenn diese Literatur

...wahrt wäre. Man denke daran, daß die große Plastik der ...riechen eine Anzahl Urbilder schuf und daß dann ihr Leben er...höpft war, indessen die Kleinplastik immer noch mehr reizende Dinge formte. Wenn man „Literaturgeschichte" und „Kunstge...schichte", wie das immer geschieht, aus dem allgemeinen Zusammen...hang löst, dann bringt man solche gänzlich verschiedenen Dinge ...usammen, wie Tragödie und Mimus ist. Man muß die Selbst...entwicklung der Seele betrachten, welche in diesen oder jenen Formen vor sich geht, indem man die Formen versteht und ihre Entwicklung untersucht.

* *
*

Im Mittelalter sind auch diese Dinge natürlich gewachsen. Aber auch in diesen Dingen wurde alles wurzellos durch die Renaissance, das heißt durch die Anknüpfung an die hellenistisch-römische wurzellose Gesittung. Unser heutiges Theater wurde in der Renaissancezeit geschaffen, und zwar bei den Italienern, bei denen ja diese Aufnahme der wurzellosen Gesittung des ausgehenden Altertums zuerst vor sich ging.

Die Italiener hatten wie alle andern Völker, im Mittelalter ihren Mimus, ihr Volksschauspiel gehabt; sie haben auch in ihrer Comedia dell'arte aus diesem Mimus eine reizende Lustspielart geschaffen, neben welcher das langweilige literarische Lustspiel herging. Die ernsten Mimen konnten sich bei ihnen aber nicht bis zu der Höhe entwickeln, die das Shakespearesche Theater erreicht hat, weil die Möglichkeit zerstört wurde durch die Nachahmung der Alten.

Man spielte alte Tragödien und es wurden von Schriftstellern Nachahmungen der alten Tragödien geschrieben, die man gleichfalls spielte. Für diese wollte man dann auch ein Theater haben, wie es die Alten hatten. Und wie man Seneca als Meister für die

Tragödie nahm, so nahm man für die Theaterbauten Vitruv als Lehrer und die noch vorhandenen römischen Theater als Vorbilder.

Sehr lehrreich ist der Bau des Olympischen Theaters in Vicenza durch Palladio.

Es gab in Vicenza eine Akademie der Olympiker, welche Aufführungen klassischer Schauspiele veranstaltete. Für diese baute man jedesmal ein Theater — es wird eine Bühne gemeint sein mit rund ansteigend angeordneten Bänken für die Zuschauer — aus Holz. Eine solche wurde nach einem Riß von Serlio für einige Dramen der Akademiker in einem Hof und nach einem Riß von Palladio für die Sophonisbe des Trissino in der Basilica errichtet. Das war noch alles in der Art, wie man im Mittelalter für das Schauspiel Herrichtungen machte. Da man öfter spielen wollte, so erschien das jedesmalige Errichten des Holzgerüstes zu verdrießlich, und man verlangte ein stehendes Theater. Mit dessen Bau wurde Palladio beauftragt, der damals ja in Vicenza die großen Bauten machte.

Der ganze wesentliche Unterschied zwischen einem alten Theater und dem Olympischen Theater besteht darin, daß Palladio seinen Bau bedachte. Während die alten Römer ihr Theater völlig den griechischen nachahmten und auch in nördlichen Gegenden immer offen bauten, trug die Renaissance wenigstens den andern Witterungsverhältnissen Rechnung.

Wie werden gleich sehen, welche Folge die Bedachung hatte.

Zunächst aber müssen wir uns klarmachen, daß Orchestra und Szene weiter besteht.

Es war damals, als man die antike Tragödie nachahmte, ohne eine Ahnung von ihrem religiösen Geist zu haben, ein Streit darüber entstanden, ob der Chor nur gesprochen werden müsse oder mit Musikbegleitung vorgetragen. Aus der ersten Theorie entwickelte

sich die tragédie classique, die dann den Chor als überflüssig ganz abstieß, aus der zweiten entstand die Oper.

Die Oper hatte Instrumentalmusik nötig, die nicht auf der Szene untergebracht werden konnte. Für diese fand sich auf der Orchestra der Platz, indessen der Opernchor mit auf die Szene rückte. Hätte man für die Oper ein Haus gebaut, das ohne geschichtliche Erinnerungsbeschwerung lediglich aus dem Bedürfnis entstand, dann hätte man das Orchester, das nun den Namen von seinem Ort bekam, sicher an eine andere Stelle verlegt.

Betrachten wir nun den Bau Palladios.

Die Bänke stiegen in einem flachen halben Eirund an und waren in einen viereckigen Bau gelegt. Zwischen der höchsten Bank und der Decke aber war noch ein Zwischenraum, der die Hälfte der Höhe des Theaters von innen ausmachte. Wenn man in der Renaissancebaukunst verlegen war, so brachte man Säulen an. Palladio legte also hinter die oberste Bank einen Kreis von Säulen; diese gingen aber noch nicht bis zur Decke, sondern über sie wurde erst noch eine Balustrade gelegt, und auf die Pfeiler derselben, die jedesmal über einer Säule standen, die gleichfalls üblichen Bildsäulen gesetzt, welche mit dem Kopf bis zur Decke reichten. So war dieser Raum nach oben hin ausgefüllt, unten durch einen Halbkreis von Säulen und im zweiten Stockwerk von Standbildern.

Die gerade Außenmauer des Theaters berührte beinahe die oberste Bank des ansteigenden Halbkreises der Zuschauerbänke als Tangente. An der Berührungsstelle war gerade so viel Raum, daß die Säulen an der Außenwand stehen konnten. Zwischen diesen wurden natürlich wieder in Nischen Standbilder angebracht. Dieser Teil war etwa ein Drittel der halben Ellipse. Es ergab sich also für den zweistöckigen Raum im Grundriß, daß zwei Zwickel vor-

handen waren, mit denen weiter nichts gemacht werden konnte, als daß man Treppen in ihnen hinaufführte.

Bei dieser Einrichtung der Wand, welche der Bühne gegenüber lag, war natürlich eine Akustik, wenn auch nicht unmöglich, so doch sehr schwer zu erreichen. Indem man dieses von Palladio geschaffene Haus akustisch machte, schuf man das Rangtheater. Dieses ist also im letzten Grund aus dem griechischen Theater entstanden, hat aber schließlich eine große Ähnlichkeit etwa mit dem Globe-theatre (wenn man es sich bedeckt denkt), das aus der alten Mimenbühne entstanden ist.

Ich kann nicht die einzelnen Übergänge nachweisen. Das ist für unsern Zweck ja aber auch nicht nötig.

Zunächst muß der ganze Raum die Form einer halben Ellipse bekommen, die man bald so zu schneiden lernt, daß man möglichst viel gute Plätze erhält; es fallen also die Zwickel fort, welche dadurch entstehen, daß man die amphitheatralischen Bänke in einen viereckigen Raum legt. Die Wand über den Bänken, die nun also rund herum geht, wird für Ränge ausgenützt, die in einzelne Logen abgeteilt werden. Offenbar stellt es sich bald heraus, daß diese Logen für das vornehmere Publikum geeignet sind, welches für sich sitzen will; deshalb werden sie die Hauptsache. Um mehr Raum für sie zu gewinnen, läßt man die Bänke nicht mehr ansteigen, sondern legt sie eben: aus dem Amphitheater entsteht das Parkett. Den höchsten Rang, auf dem man sehr schlecht sieht, teilt man nicht in Logen und vergibt ihn ganz billig.

Man hat nun also ein dreigeteiltes Publikum: die vornehmen Leute in den Logen, den Bürgerstand im Parkett, und das gemeine Volk auf dem höchsten Rang.

Die vornehmen Leute verlangen, damit sie ganz ungestört sind, daß Vorhänge vor ihre Logen gemacht werden. Diese können dann während der Vorstellung zugezogen werden, und man kann in den

Logen Besuche empfangen, Konversation pflegen, Liebesabenteuer anknüpfen und ähnliches. Das Scalatheater in Mailand ist ein urbildliches Theater dieser Art.

Die antike Tragödie und Komödie kostete bekanntlich keinen Eintritt, sondern man bekam später, in der demagogischen Zeit, sogar noch etwas zu. Es handelte sich um eine Art von Gottesdienst. Der Mimus war selbstverständlich nur gegen Eintritt zu sehen, wenn es sich nicht um Vorstellungen handelte, die ein Gastgeber seinen Gästen gab.

Die Männer in der Renaissance, welche das alte Drama erneuern wollten, dachten zwar nicht an Gottesdienst; aber sie hatten, was man heute Kulturehrgeiz nennen würde, und das wohl oder übel verstandene Künstlerische war ihnen eine Herzenssache. Vielleicht wurden die ersten Aufführungen durch Beiträge der Vornehmen ermöglicht. Aber sehr bald wurde das Theater zum Erwerb, wie es der Mimus immer gewesen war, und das entwickelte Rangtheater in den italienischen Städten ist durchaus auf den Erwerb durch Eintrittsgelder angewiesen.

Bedenkt man das und betrachtet es nun, dann wird man nicht viel Ähnlichkeit mit dem alten Theater finden. Man wird sagen müssen, daß das Theater eine rein unsinnige Einrichtung geworden ist von der Art, wie sie durch anorganische Entwicklung entstehen. Eine unsinnige Einrichtung aber kann offenbar keine Voraussetzungen für eine vernünftige Kunst geben, sondern muß wieder Unvernunft erzeugen.

Da die bürgerliche Gesellschaft überhaupt kein Bedürfnis nach Kunst hat, so entsteht Kunst in ihr auch nicht organisch; und da Künstler immer wieder geboren werden, so werden sie hier mit Gewalt immer auf falsche Bahnen getrieben; und die Hauptkraft der Künstler geht darauf, Albernheit, Unnatur und Unwahrheit, die dadurch immer von neuem aus der bürgerlichen Gesellschaft in ihre

Seele dringen, immer wieder aus sich herauszuweisen. Diese Albernheit, Unnatur und Unwahrheit der bürgerlichen Gesellschaft entstehen aber, indem sie eben gänzlich unorganisch ist, deshalb seelisch ganz leer wird und auch keine Bedürfnisse hat außer den sinnlichen. Da aber die Zivilisation viel Zeit und Kraft freisetzt, so treten denn künstliche Bedürfnisse ein, die man zum Teil durch den Geschichtsschwindel gewinnt, indem man Bedürfnisse früherer Zeiten und ihre Erfüllung falsch versteht und das falsch Verstandene durch Übertragen aus dem Kreis des Verstandes (Bildung) auf den des Willens (Religion, Kunst) sich zum Bedürfnis macht.

Zwei bezeichnende Kleidungsstücke für die bürgerliche Gesellschaft sind Zylinder und Frack. Sie sind gänzlich sinnlos, denn sie wärmen nicht und schmücken nicht. Aber sie sind irgendwie entstanden und werden nun für nötig gehalten. Etwas diesen Kleidungsstücken Entsprechendes ist das Theater, wie es sich nun so herausgebildet hat.

Von Phrynichus bis zur Höhe der alten Tragödie hatte sich eine Form entwickelt, durch welche die Gemeinde im Augenblick der Vorstellung zu einer Einheit des Fühlens und Wollens zusammengeballt wurde. Dazu ist nötig, daß Ellbogen den Ellbogen berührt. Spannung und Lösung der Tragödie und der alten Komödie sind auf die Massenseele berechnet. Es ergibt sich von selber, daß Voraussetzung eine Gemeinde ist, wie sie die freien Bürger von Athen bildeten, wie sie etwa im achtzehnten Jahrhundert noch in einer protestantischen Kirche zu finden war. Diese Gemeinde saß auf den Bänken des Amphitheaters eng gedrängt.

Im Rangtheater ist das Parkett, wenn es gefüllt ist, Erbe des Amphitheaters, und auf dem obersten Rang entwickelt sich durch das Gedränge desgleichen ein Massengefühl. Wenn also im Rangtheater ein Eindruck entstehen kann, dann kann er nur hier an diesen beiden Stellen entstehen. Diese aber werden am geringsten geachtet. Am geschätztesten sind die in einzelne Kästen abgeteilten

Ränge, wo kunstreich die Entwicklung des Massengefühls ausgeschlossen ist. Wenn man durch Zuziehen der Vorhänge sich noch weiter abschließen kann, so wird der Unsinn offenbar auf die Spitze getrieben. Denn das große Drama erfordert ja doch, damit die Wirkung eintritt, von Vers zu Vers ununterbrochene Teilnahme.

Das Rangtheater in seiner ersten Ausgestaltung in Italien scheint nun die Entwicklung der Oper sehr begünstigt zu haben, eines Erzeugnisses, das so lächerlich ist wie der Raum, in dem es aufgeführt wird. Jetzt kann der Logenbesuch eine reine gesellige Veranstaltung werden. Man sitzt in dem abgeschlossenen Raum, spürt den seltsam erregenden Einfluß der erhitzten Menge, schwatzt und kokettiert, hört dazwischen verloren auf Orchester und Chor; und wenn dann die Glanz- und Kraftstellen der Einzelsänger kommen, öffnet man die Vorhänge, hört genau zu und klatscht. Einen athenischen Bürger, welcher die Orestie angehört hatte, hätte man wohl in Verwunderung gesetzt, wenn man ihn gefragt hätte nach seinem „Kunstgenuß". Eine Zeitlang, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, schien es, als ob die bürgerliche Gesellschaft in ähnlicher Weise auch zu einem Religionsgenuß kommen werde; vielleicht kann man merkwürdige Erscheinungen in England und Amerika so bezeichnen; das wenigstens ist uns in Deutschland erspart geblieben.

Die geistige Führung ging von Italien auf Frankreich über. Hier war die Tragödie Corneilles entstanden; und für diese Tragödie wurde nun das in Italien geschaffene Rangtheater verwendet.

Grundlegende Änderungen kamen nicht mehr. Vielleicht teilte man die Ränge nicht mehr vollständig in Logen ab, verzichtete man auf die Vorhänge, welche die Logen abschlossen; aber das waren ja nur kleine Unterschiede.

Die deutsche klassische Dichtung ist die erste rein bürgerliche Dichtung bei den modernen Völkern; noch das klassische französische

Drama hat aus dem Feudalismus manches beibehalten, wie ja auch das absolute Königtum nur erst halb bürgerlich ist; sie ist aber auch die erste große Dichtung, die schon wieder über die bürgerliche Gesellschaft hinausweist. Sie fand nun die Formen vor, in denen sie glaubte, daß sie sich äußern müsse. Zu diesen gehörte das damalige Theater.

Die Franzosen galten als großes Bildungsvolk, und ihr Theater wurde als große Bildungsleistung betrachtet. Als die Deutschen sich aus der Ohnmacht erhoben, in welche der Dreißigjährige Krieg sie geworfen hatte, da kam der Ehrgeiz, nun auch eine derartige Leistung zustande zu bringen, ehe die schöpferischen Kräfte kamen. Das ist die Zeit Gottscheds, den man später so ungerecht behandelt hat, weil man von ihm verlangte, was er doch nicht geben konnte. Gottsched war gewiß kein Dichter, er war auch kein Kritiker; er hat aber Ehrgeiz und Selbstgefühl des deutschen Volkes mit erweckt.

Die französische Gesittung war von den Höfen angenommen, mit ihnen auch das Theater. Aber schon zeigte es sich, daß die Zeit vorbei war, wo die Höfe für das geistige Leben Wichtigkeit hatten — oder es zeigte sich, daß bei den Deutschen der Geist innerlicher ist wie bei den südlichen Völkern und deshalb nicht durch das Hofleben zum Ausdruck kommen kann. Die Höfe haben hauptsächlich das Ballett, dann auch die leichte Oper gepflegt, das gesprochene Drama wurde vernachlässigt. Für dieses traten die wandernden Truppen ein, welche in den größeren Städten spielten, und mit ihnen verbündete sich deshalb Gottsched.

Diese wandernden Truppen mußten ihre Vorstellungen in den vorhandenen Räumlichkeiten geben, also meistens wohl in großen Sälen. Es hätte von hier aus eine vernünftigere Art von Theatern sich entwickeln können; aber als diese bürgerliche Theaterpflege eine gewisse Bedeutung bekommen hatte, da ergab es sich von selber,

daß die schon gebauten, und selbstverständlich nach italienisch-französischem Muster gebauten fürstlichen Theater nun auch die neuen Sprechdramen aufführten und daß sich so die Vorstellung fortsetzte, daß das angemessene Haus für das Schauspiel ein Haus von dieser Hoftheaterart sei. Wie gedankenlos man vorging, das zeigt schon der Umstand, daß noch bis heute Theater gebaut werden, die im Innern die Barockdekoration haben, welche in der Zeit, als das Rangtheater entstand, ja die modische war.

Man kann sich von der Unnatur der bürgerlichen Gesellschaft ja nur befrein, wenn man durch geschichtliches Forschen erkennt, daß ganz andere Zustände der Menschen möglich sind. Ein solches Verlassen der bürgerlichen Gesellschaft durch geschichtliches Forschen war in unserer klassischen Zeit noch nicht möglich. Schiller und Goethe mußten das Theater, welches sie vorfanden, als den natürlichen Bau empfinden, nach dessen Bedingungen sie sich zu richten hatten; und so fehlt ihnen denn auch hier die letzte Natur und die einfache Vernünftigkeit, welche zusammen das ausmachen, was man Stil nennt.

Als Klassizist erkannte Semper die Lächerlichkeit dieses Theaters; aber als Klassizist sah er nicht den organischen Zusammenhang, sondern wollte in ähnlicher Weise wie die Renaissancemänner das Altertum wiederholen, nur, daß er sich ein besseres Vorbild auswählte, indem er auf die Griechen zurückging. Von ihm erfuhr Richard Wagner die Idee des Amphitheaters.

Bei Richard Wagner waren die Absichten der klassischen Zeit, die Ideen der Romantik und die Triebe der Demokratie komödiantisch geworden, und so konnte er aus dem Großen, daß die Deutschen bis dahin hervorgebracht hatten, ein Gemengsel schaffen, das gerade für die achtziger Jahre sehr wirkungsvoll sein mußte, als man in allem auf die Nachahmung und den Ersatz gekommen war. Dahinein paßte auch das Amphitheater.

Aber durch ihn und durch Bayreuth war nun jedenfalls etwas Neues in die alte Überlieferung gekommen. Es hatte sich jedenfalls gezeigt, daß das Rangtheater nicht eine eiserne, naturgewollte Notwendigkeit war. Immer innerhalb des ganz künstlichen Theatergetriebes, das naturgemäß mit der Entwicklung der Großstädte und des Kapitalismus immer kunstfeindlicher wird, erschien doch die wenigstens vernünftige Idee, daß ein Eindruck nur entsteht, wenn die Zuschauer in einem Raum vereinigt sind, in dem ein Massengefühl sich entwickeln kann. Wahrscheinlich würde man heute nur noch Amphitheater bauen, wenn nicht die Höfe und die reiche Bourgeoisie aus gesellschaftlichen Gründen sich gegen sie wehrten. Wo man ein einheitliches Publikum hat, da hat man jetzt schon Theater gebaut, welche wenigstens bei den nun einmal bestehenden Zuständen vernünftig sind, wie das Schillertheater in Charlottenburg, das für einen Abonnentenstamm aus dem kleinen Mittelstand bestimmt ist.

Goethe hat einmal gesagt, die Deutschen redeten immer so viel von ihrer Bühne, aber es fehle ihnen doch alles zu einer solchen, denn sie hätten keine Schauspieler, kein Theater, kein Publikum und keine Dichter. Das Wort gilt ja noch heute. Aber ich denke noch immer an den tiefen Eindruck, den ich einmal im Charlottenburger Schillertheater hatte. Das Stück, welches aufgeführt wurde, war urdumm, es handelte sich um einen Leutnant, der vorschriftswidrige Ansichten hatte. Die Schauspieler waren elend. Das Publikum war spießig. Aber ich fühlte, was Schauspiel sein kann: das Zusammenfassen durchschnittlicher Einzelpersönlichkeiten zu einem einheitlichen höheren Wesen, dessen Seele die Seele des Dichters ist, das wenigstens im augenblicklichen Gefühl so hoch kommen kann wie der Dichter, der ja das Wesen des Menschen verkörpert. Nie habe ich die Bitterkeit des Dichterdaseins von heute so gespürt, als in diesem Raum, in dem meine Werke gespielt werden könnten, und der nun von einem einfältigen Menschen beherrscht wurde, mit dem

Erfolg, daß die Leute noch törichter gemacht wurden, als sie schon waren; denn in ihrem täglichen Leben tun sie wenigstens vernünftig ihre nötige Arbeit, erhalten ihr Leben und erziehen ihre Kinder, wie das nun einmal der Inhalt solcher Menschen ist; aber ein solches einfältiges Stück erfüllt sie doch mit falschen Vorstellungen und bewirkt erlogene Gefühle.

Nun, der Unsinn dieser Zustände hängt ja noch weiter zusammen. Die braven Leute haben den Tag über mühselig gearbeitet, und sie haben zusammengespart, um sich an diesem Abend etwas zu gönnen, was sie Erholung nennen. Die Kunst ist freilich keine Erholung; und in unserm geistigen Leben ist heute nichts, das die durchschnittlichen Menschen antriebe, die tiefe Erschütterung eines Kunstwerkes aufzusuchen.

Wie alles töricht gemacht wird bei der heutigen Verfassung der Menschen, kann man an der Geschichte der Volksbühnenbewegung sehen.

Das Theater hält fest an der Lüge, daß es das ist, was unsere klassischen Dichter von ihm verlangten. Die bürgerliche Gesellschaft glaubt alle derartigen Lügen, denn diese sind mit ihrem Bestand aufs Innigste verbunden. Wenn heute ein Stadttheater gebaut wird, in welchem man die lustige Witwe spielen wird, dann wird sicher ein Spruch von Schiller auf den Giebel gesetzt, und die Ausgaben, welche auf Kosten der Steuerzahler für die elendesten Albernheiten gemacht werden, müssen als Unterstützung der Kunst gelten.

Das Proletariat war in der ersten Zeit der kapitalistischen Entwicklung besonders benachteiligt und dadurch umstürzlerisch gesinnt. Als Ziel seiner Revolution schwebte ihm die Begründung einer auf sittlichen Grundlagen beruhenden Gesellschaft vor. Der Schwung, welchen das Erstreben dieses Zieles ihm gab, trieb es auch zu dem Wunsch, an den großen geistigen Gütern der Menschheit teilzunehmen.

Eines dieser geistigen Güter ist nun das Theater.

Wäre im Proletariat wirklich ein starkes religiöses und sittliches Verlangen gewesen, dann hätte es aus der Albernheit des Theaters das Wenige heraussuchen müssen, das Wert hat. Aber die Zukunftsstaatsidee und die umstürzende Gesinnung waren nur eine schöne Selbsttäuschung, die ihm das verhüllte, was es die Steigerung der Lebenshaltung nennt, nämlich genau dieselbe Sinnlichkeit, welche die Bourgeoisie hat, nur mit einem Zusatz von Wehseligkeit. Die Teilnahme an den geistigen Gütern des Theaters kam denn also nun zunächst darauf hinaus, daß die Leute abgespielte Stücke der stehenden Theater zu billigeren Preisen ansehen konnten.

Da ein Unternehmen, das sinnlose Bedürfnisse der reichen Klassen für billigeres Geld und nicht ganz so gut den Ärmeren verschaffen will, immer großen Erfolg hat, so hatte auch die freie Volksbühne großen Erfolg. In Berlin kam man so weit, daß das Proletariat sich ein eigenes Theater baute.

Wenn heute im Theatergetriebe jemand aufträte, der etwas Gutes will, so würde das immer an den kapitalistischen Voraussetzungen des Theaters scheitern. Das Gebäude und das Grundstück sind so kostspielig, daß nur solche Stücke gegeben werden können, die man oft spielen kann und die viele Leute ins Haus ziehen, also dumme Stücke. Das Wichtigste, was das Proletariat zu tun hatte, als es sein Theater baute, war, daß es das Haus so teuer herstellte, daß der Betrieb sofort gleichfalls unter die allgemeine kapitalistische Notwendigkeit fallen mußte. Die Stadt Berlin gab die Hypothek auf die geistige Tat.

Die Richtung der nächsten Entwicklung ist ja ein sogenanntes gehobenes Proletariat, Vernichtung des Mittelstandes, und Entstehen einiger Milliardäre, also das, was man amerikanische Zustände nennt.

Die Seele des deutschen Volkes hat im Mittelstand gelebt, aus dem sich der gebildete Mittelstand entwickelt hatte. Wird er vernichtet, dann sind wir auf absehbare Zeit der Roheit, Gemeinheit und Albernheit der Vereinigung von Proletariat und Bourgeoisie ausgeliefert; dann dürfen wir nur noch auf einen Zusammenbruch rechnen, welcher dem Zusammenbruch des römischen Reiches und seiner Zivilisation entspricht; denn eine neue organische Gesellschaftsform, in welcher der Staat die Sinnlosigkeit der gegenwärtigen Wirtschaft beseitigt und das Volk ordnet und leitet, wäre dann nicht mehr möglich: es würden die Menschen fehlen, welche diese Arbeit der Leitung und Ordnung besorgen; sie können nur aus dem heutigen Mittelstand genommen werden, der ja auch heute schon der eigentliche Träger des Staatsgedankens ist.

Der Cid

Don Rodrigo, der spätere Cid, der Sohn des Don Diego, eines würdigen alten Ritters, liebt Donna Chimene, die Tochter des Grafen Gomez, und wird wieder geliebt. Beide Väter sind mit der Liebe einverstanden. Don Diego wird zum Hofmeister des Kronprinzen ernannt; auf diese Stellung glaubte der Graf Gomez Anspruch zu haben; er gerät in Wortwechsel mit Don Diego und gibt diesem eine Ohrfeige. Der frech Beleidigte wird durch seinen Sohn gerächt, welcher den Vater seiner Geliebten herausfordert und tötet. Donna Chimene, zwischen Liebe zu Don Rodrigo und Pflicht zur Rache für ihren Vater, bittet den König, Don Rodrigo zu bestrafen. Inzwischen machen die Mauren einen gefährlichen Angriff, Don Rodrigo schlägt sie in der wunderbarsten Weise zurück und nimmt die beiden maurischen Könige selber gefangen. Der König erlaubt, daß ein andrer Liebhaber Chimenens, Don Sancho, als Rächer des Grafen Gomez auftritt und den Don Rodrigo fordert; Chimene hatte ihre Hand dem Rächer versprochen, der König fügt hinzu, daß, wenn der Rächer unterliege, Don Rodrigo ihre Hand erhalten solle. Don Rodrigo siegt, sie verrät ihre Liebe, indem sie glaubt, daß er besiegt ist, und das Stück schließt mit der Aussicht, daß sie ihm nach einem Jahre die Hand reichen wird. Unverbunden mit der Handlung und nur der Füllung wegen stehen einige Szenen, in denen die Infantin gleichfalls ihre Liebe zu Don Rodrigo zeigt, sie aber bekämpft, da Don Rodrigo ihr nicht ebenbürtig ist.

Corneille ist keine Gelehrtennatur, sondern eine ritterlich empfindende Persönlichkeit. Es lagen ihm zwei spanische Schauspiele und die Lieder vom Cid vor, welche den Vorwurf im Geist der ritterlichen Gesinnung behandelten, und er hat sich in seiner Auffassung der Menschen und der Lage an seine Vorgänger angeschlossen. Die beiden Spanier hatten den Vorwurf in der Art des spanischen Volksschauspiels behandelt, welche der Art des engli-

Volksschauspiels gleich ist: sie hatten epische Schauspiele gedichtet. Corneille wollte eine Tragödie nach der Art der Alten dichten. Der Vorwurf gibt aber nur ein lyrisches Schauspiel her.

Daß ein solches Mißverständnis möglich war, daß ein aus solchem Mißverständnis geschaffenes Werk große Wirkung hatte, das ist auf das tiefste verflochten mit dem Schicksal der heutigen europäischen Dichtung. Wir werden sehr viel verstehen, wenn wir verstehen, wie das zusammenhängt.

Wir Deutschen haben den französischen Dichtern gegenüber immer ein Vorurteil; wir haben zu sehr unter ihrem Druck gelitten. Aber vergessen wir einmal alles, was wir gegen sie fühlen, und stellen uns ganz frisch vor das Werk, an welches die folgenden Betrachtungen angeknüpft werden sollen.

Wir müssen uns klar machen, daß Corneille nicht nur ein Mann von rechtschaffenem Gefühl ist, das freilich immer in den Grenzen seiner Zeit beschränkt bleibt, daß er auch ein wirklicher Dichter ist.

Das letztere wird namentlich für unsere Zeit schwer zu begreifen sein, weil die Heutigen fast die einzige Gewähr für die dichterische Begabung in der Sprache sehen. Diese ist nun durchaus undichterisch, sie ist rednerisch.

Und hier schon treffen wir auf das große Rätsel: wie soll man sich eigentlich den Bruch vorstellen, welcher durch die französische Entwicklung geht?

Wir können nicht ältere Schauspieldichter sprachlich mit Corneille vergleichen, weil sie dichterisch zu unbedeutend sind. Wir müssen einen wirklichen Dichter nehmen. Vergleichen wir also die Sprache etwa noch von Clement Marot mit der Sprache von Corneille, die ja dann die Sprache der französischen Dichtung wird. Ich setze den Anfang der fünfzehnten Elegie her, welche man sich ganz gut als ein Stück aus dem Zwiegespräch eines Schau-

spiels denken könnte; ich muß sie in der Ursprache hersetzen, da eine Übertragung ja zu viel verwischen würde.

Ton gentil cuoeur si hautement assis,
Ton sens discret à merveille rassis,
Ton noble port, ton maintien assuré,
Ton chant si doux, ton parler mesuré,
Ton propre habit, qui tant bien se conforme
Au naturel de ta très belle forme:
brief, tous les dons et graces et vertus,
Ne m'ont induit à t'offrir les service
De mon las cueur plein d'Amour sans malice;
Ce fut (pour vray) le doux trait de tes yeux,
Et de ta bouche aucuns mots gracieux,
Qui de bien loin me vindrent faire entendre
Secretement, qu'à m'aymer voulois tendre.

Ein allerliebstes Verhältnis ist hier anmutig durch einfache und treffende Worte genau ausgedrückt. Jedes Wort sagt gerade das, was es an dieser Stelle zu sagen hat; und das Gefühl, welches natürlich und wahr im Dichter gewesen ist, wirkt auch als natürlich und wahr auf den Leser.

Die Gestalt der Chimene ist von Corneille natürlich und wahr gefühlt. Sie ist ja nicht eine Gestalt, wie die Geliebte Marots, die zu allen Zeiten leben könnte; sondern sie kann nur in den Zeiten des Übergangs vom Feudalismus zum Königtum leben. Aber daß sie eine zeitlich bedingte Figur ist, das hindert ja nicht ihre Wahrheit und Natur; Eumaios in der Odyssee ist auch zeitlich bedingt. Sie konnte sich also ebenso wahr und natürlich äußern, wie die Geliebte Marots.

In einer großen Szene stehen sich Don Rodrigo und Chimene gegenüber. Chimene sagt:

Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.

Das ist Unnatur.

Man unterscheide. Ich sage nicht, daß es unnatürlich ist, wenn Chimene in dieser Lage nicht auf die innere Stimme hört, sondern auf das Urteil der Menschen. Das ist französisch, und zwar, das sei gleich heraus gesagt, französische Minderwertigkeit. Die spanische Vorlage sagt viel vornehmer in der Gesinnung (und zugleich durchaus wahr im dichterischen Ausdruck):

Disculpare mi decoro
Con quien pensa que te adoro
El saber que te persigo.

Die Minderwertigkeit der französischen Gefühle werden wir noch zu betrachten haben; auf die kommt es hier nicht an, sondern auf die Unnatur der Sprache.

Bei dem Spanier will das junge Mädchen, daß ihre Würde die Schuld ihrer Liebe dadurch aufhebt, daß sie den Geliebten verfolgt. Das Gefühl auf das französische „Was werden die Leute sagen" erniedrigt, würde ergeben: „Ich muß der Menschen willen den Mann, den ich liebe, verfolgen". Man kann sich das Gefühl bei dem jungen Mädchen begeistert gesteigert denken (bei französischer Eitelkeit und Undelikatesse: hier beginnt bereits Unnatur als Nationalcharakter, denn ein natürliches junges Mädchen fühlt in diesem Fall nicht französisch): „Die Menschen werden mich rühmen und mich beklagen, denn ich muß den verfolgen, den ich liebe."

Aber die Stimme des schwärzesten Neides, die zum Himmel gloire erhebt und ennuis beklagt, das ist Unwahrheit der Sprache.

Zwei Arten von Unwahrheit sehen wir: erstens ein ungefühltes Bild, die Stimme des schwärzesten Neides, die zum Himmel erhebt; und zweitens die beiden viel zu weit gebrauchten Worte gloire und ennui.

Von Anfang an bezeichnete jedes Wort etwas Sinnliches. Dieser sinnliche Wert der Worte muß, wenn die Sprache lebendig

ist, immer durchgefühlt werden, wenigstens bei den Dichtern, welche ja die Hüter der Sprache sind. Man betrachte die Verse von Marot. „Sens discret" wirkt gleichwertig wie „noble port". Ich kann nicht sagen, weshalb; das fühlt man; der Dichter hat bei „sens discret" die Worte sinnlich gefühlt; ihnen entspricht das „parler mesuré", das „propre habit"; wir erhalten ein klares Bild des zierlichen Persönchens, wir wissen, wie sie auftritt, wir sehen, wie sie den Nacken hält. Wenn die sinnliche Bedeutung der Worte nicht mehr gefühlt wird, dann wirken sie tot.

Nun fließen immer irgendwie von neuem Bilder in die Sprache, welche dem Absterben entgegenwirken. Mit diesen bildlichen Ausdrücken werden die Dichter sehr vorsichtig sein, denn sie entstammen oft der Gedankenlosigkeit; sie sind auch meistens nicht nötig. Wenn man sagen kann „neidischer Mensch", dann braucht man nicht „Neid" zu sagen. Es ist sinnlich, wenn man sagt „ein neidischer Mensch könnte so über mich urteilen", oder — — ja: nun kommt schon das Falsche; könnte man sagen: „neidische Menschen selbst sollen mich rühmen und mich beklagen?" Nein, das könnte man nicht, denn eben deshalb, weil sie das nicht tun, sind sie ja neidisch. Man kann nicht mehr ausdrücken, als: „selbst neidische Menschen sollen widerwillig und mit stockender Stimme anerkennen". Daß Chimene mehr von ihnen verlangt, ist eine Unwahrheit. Man werfe nicht ein, sie übertreibt temperamentvoll, und die sachliche Unwahrheit soll schauspielmäßig ihren Charakter malen. Bei der abgezogenen Gestaltungsweise Corneilles werden untergeordnete Eigenschaften seiner Figuren nicht dargestellt; wenn es eine charakterisierende Absicht wäre, daß sie hier übertreibt, so müßte das Übertreiben eine wesentliche Eigenschaft bei ihr sein. Das ist es aber nicht.

Indem der Dichter eines jener Bilder „die Stimme des Neides" benutzt, welche irgendwoher in die Sprache kommen und nicht

den einfachen sinnlichen Ausdruck anwendet, macht er es möglich, etwas unnatürlich sagen zu lassen.

Wenn wir „schwärzeste" und „zum Himmel erheben" näher betrachteten, dann kämen wir auf ganz Ähnliches.

Das ungefühlte Bild ist die erste Unwahrheit; die zu weit gebrauchten Worte die zweite. Wir wollen uns auf die Betrachtung von gloire beschränken.

Gloire bedeutet seit der Zeit Corneilles etwa: guter Name, Ehre, Ansehen, Ruhm, Verehrung, Glanz, Schein. Ich könnte noch mehr Worte nennen; man muß auch bedenken, daß die deutschen Worte immer nur ein Ungefähr ausdrücken.

Ich möchte etwas scheinbar Außenliegendes anziehen. Wenn man uns Deutschen eine Provinz genommen hätte, so würden wir uns sagen, daß das eine Schmälerung unseres Ansehens zur Folge hat. Wir haben ehrlich gekämpft, wir sind ehrlich besiegt, wir sind die Schwächeren; daß man uns die Provinz nahm, ist das äußere Zeichen dafür; alle anderen Völker wissen, so lange unsere Feinde die Provinz haben, sind wir die Schwächeren; das vermögen wir aber nicht zu ändern, indem wir etwa die Provinz wieder nähmen; denn eben das können wir ja nicht. Wir müssen uns also verständigerweise auf den Zustand einrichten, daß wir die Schwächeren sind.

Wir können uns schwer klarmachen, daß die Franzosen ganz anders fühlen. Übersetzen wir „Ansehen" mit „gloire" und denken wir, daß Chimene als ein äußeres Entgelt für etwas, das wir einen Sieg der Pflicht über die Neigung nennen würden, „gloire" erwartet. Wenn diese „Gloire" geschmälert ist, das kann allerdings weder der Einzelne, noch ein Volk je verzeihen, denn hier ist Ehre gemeint, und zwar die innerlichste Ehre. Ein deutscher Dichter sagt, das ein Volk schändlich ist, das nicht sein Alles an seine Ehre setzt. Dadurch, daß das Wort „Gloire" Begriffe umfaßt, die nicht zusammengehören, wird das ganze Unheil erzeugt.

Wie mit dem Wort „Gloire“ geht es mit einer ganzen Reihe von anderen Worten; in demselben Vers fanden wir „ennui“; man kann etwa „plaisir“ mit dazunehmen; die Worte, welche mir in dieser Art aufgefallen sind, sind immer solche, welche in unzutreffender Weise Seelisches und Gemeines vereinigen wollen.

Hierdurch entsteht nun die Unwahrheit. Es ist eine Unwahrheit, daß der Verlust Elsaß-Lothringens die Ehre Frankreichs kränkt. Es ist eine Unwahrheit, daß ein Sieg der Pflicht über die Neigung von „der Stimme des schwärzesten Neides zum Himmel erhoben“ werden kann; denn davon können wir nur selber allein in unseren Herzen wissen.

Was ist mit der französischen Sprache vorgegangen in der klassischen Zeit? Wir wissen es nicht. Wir sehen nur, daß seit den Romantikern Anstrengungen gemacht werden, eine Änderung zu schaffen, daß diese Anstrengungen aber erfolglos sind. Selbst ein Mann wie der Dichter des „Gaspard de la nuit“ hat keine wahre Sprache, selbst ein Flaubert nicht. Ein Bekannter erzählte mir, er habe eine Vorstellung von „Menschenhaß und Reue“ in französischer Sprache gehört und sei überrascht gewesen, wie wahr hier dieses doch eigentlich in jedem Satz erlogene Stück gewirkt habe.

Wenn uns Corneille unwahr erscheint, so müssen wir also immer an die Sprache denken. Sein Gefühl ist wahr. Er ist immer Dichter.

* *
*

Die letzten Gründe für unsere Bewegungen sind uns unbekannt; auch die letzten Gründe für die Bewegungen der Völker. Als die Renaissance in Frankreich eindrang, gelang in der Baukunst zunächst eine sehr merkwürdige Vermischung mit der Gotik; in dem Augenblick, wo die Renaissance völlig siegt, ist das Schaffen tot. In

der Dichtung können wir dasselbe sagen. Corneille entspricht als Dichter etwa den Architekten, welche Versailles gebaut haben; Versailles ist das erste Regierungsbaumeisterwerk.

Man kann allgemein sagen, daß das Organische, die Natur fehlt.

Nun ist sehr merkwürdig, wenn man das gesamte Wollen der Nation in jener Zeit betrachtet, daß man da dasselbe sagen muß.

Nach den Entdeckungen und Erfindungen, dem Einsetzen des Kapitalismus und der Zentralisation der Nationen, der Sperrung des Ostens durch die Türken und dem Aufgeben der alten Handelswege, hatten die Völker am Westrand einen großen Aufschwung genommen; Portugiesen, Spanier, Holländer. Es war das möglich durch die Ausdehnung über das Meer. Während diese Völker sich entwickelten, wurden die Italiener und Deutschen zurückgedrängt; die Deutschen außer durch die Veränderungen des Handels auch durch die innern Kämpfe infolge der religiösen Wirren. Frankreich hatte zwei Möglichkeiten, groß zu werden: es konnte sich in der Art der Portugiesen, Spanier und Holländer ausbreiten, oder konnte sich auf Kosten der geschwächten Nachbarvölker Italien und Deutschland vergrößern. Es versuchte beides.

Dadurch kam in seine Handlungen etwas Zufälliges. Die Entwicklung der andern Völker zu ihrer Höhe und ihr Niedergang wirken organisch auf den Betrachter, denn hier ist immer ein einheitlicher Wille am Werke, werden die gleichen Dinge bearbeitet, kommen alle Rückwirkungen unmittelbar aus den Veränderungen, welche in den Dingen und im Wirkenden selber durch diese Bearbeitung entstehen. Bei der französischen Staatskunst, welche zwei Ziele und zwei Willen hat, stört immer eines das andere, erfolgen unklare Gegenwirkungen*). Dazu kommt aber noch etwas.

*) Die deutsche Politik seit dem Sturz Bismarcks ist ähnlich gewesen. Deutschland hatte einen starken Bevölkerungsüberschuß und Erweiterungswillen. Es

Gesamtheiten können ja nicht wollen, nur der einzelne kann einen Entschluß fassen und ihn bewußt durchführen. Völker erhalten das, was wir bildlich ihren Willen nennen, durch einen sehr verwickelten Vorgang. Steht ein klares Ziel für den einzelnen da, dann kann sich ein solcher scheinbarer Wille der Nation bilden. Der einzelne Spanier wollte sich in Amerika durch Schätze bereichern und den christlichen Glauben verbreiten; bei den Engländern später wollte der einzelne entweder Land haben in einem Land, wo man ihn mit dem Staat in Ruhe ließ, oder wollte vorteilhaften Handel treiben. Aus der Summe dieser einfachen und klar gerichteten Einzelwünsche ging ein klarer Gesamtwille der Nation hervor, der natürliche und organische geschichtliche Leistungen erzeugte.

Was wollte der einzelne Franzose? Das Land war immer reich, nie stark bevölkert, und die Menschen waren immer von Natur mäßig und für ihre Person bedürfnislos. Es klingt vielleicht sonderbar, aber man muß es sagen: die Franzosen sind doch im Grunde

---

konnte sich auf Kosten Englands oder Rußlands ausdehnen; bei einer verständigen Politik hätte es wählen müssen, was es wollte: stellte es sich feindlich zu Rußland, sperrte es ihm Konstantinopel, um sich den Weg nach Kleinasien und Persien zu sichern, wo es kolonisieren, ein neues Deutschland begründen konnte, dann hätte es England nicht zum Feind haben müssen; stellte es sich feindlich gegen England, suchte dessen Absatzmärkte an sich zu reißen und zum Zweck der Seeherrschaft Belgien in die Hand zu bekommen, entwickelte es seinen Bevölkerungsüberschuß zu Fabrikproletariat, dann brauchte es nicht Rußland zum Feind zu haben. Das erste wäre das Vernünftigste gewesen; auch das zweite hätte immerhin einen Sinn gehabt. Aber die Konservativen und dynastische Velleitäten verhinderten eine energische Stellungnahme gegen Rußland, die Industrie verlangte die Entwicklung des Exports und Handels; ob selbst ein bedeutender Staatsmann, wenn er sich gefunden hätte, diesen grundlegenden Fehler unserer Lage hätte ausmerzen können, ist fraglich. Ihm verdanken wir das Bündnis von England und Rußland gegen uns, zu dem dann noch das unglückliche Frankreich kam. Hüten wir uns, daß wir nicht einmal späterhin ein Frankreich werden.

behagliche, heitere Philister mit einem falschen Anstrich von Temperament. Vielleicht kann man behaupten: sie haben keine Seele, und deshalb fehlt ihnen die innere, seelische, metaphysische Unruhe und die Leidenschaft. Auch heute noch in diesem Krieg, durch den sie sich nun endlich zu dem Volk zweiten Ranges gemacht haben, das sie sein müssen, wenn Europa vor ihrer Unvernunft Ruhe haben soll, sehr zum Schaden der europäischen Gesittung, auch heute kann man noch fragen: was wollten sie denn eigentlich? Was England und Rußland erstrebten, das ist verständlich; weshalb aber Frankreich seine ungeheuren Opfer bringt, das wird niemand verstehen, wie ein Franzose selber.

Wenn man die Renaissance in Frankreich neben die gleichzeitige französische Politik hält, dann versteht man sie vielleicht eher: es wird einem klar, daß hier eben viel rein zufällig sein muß, daß eigentlich verständige Ziele fehlen, daß die Bewegung vor allem ganz unorganisch ist. Wir helfen uns bei den Unbegreiflichkeiten der Franzosen zuweilen mit dem Wort „hysterisch". Die Renaissance in Frankreich ist eine solche Unbegreiflichkeit. Mit dem Wort „hysterisch" haben wir ja denn freilich auch nicht viel gewonnen.

* *
*

Die Renaissance in Italien ist verständlich. Die Gotik war dem Geist des Landes und des Volkes naturgemäß fremd gewesen; offenbar haben im Mittelalter in Italien reine oder gemischte Nachkommen der Germanen das geistige Leben beherrscht; man kann schließlich die Romzüge der deutschen Kaiser als Fortsetzung der Völkerwanderung betrachten. Als die Fremden zurückgedrängt waren, da kamen die Nachkommen der Menschen, welche zur römischen Kaiserzeit in dem Land gelebt hatten, mit ihren ganz andern Trieben wieder zur Betätigung.

Die Römer hatten von der griechischen Kultur angenommen,

was sie von ihr annehmen konnten; da sie ein ganz anderes Volk waren, wie die Griechen, so ging das unter den größten Mißverständnissen vor sich, und es kam etwas ganz Falsches heraus.

Die griechische Tragödie hat nur ein sehr kurzes Leben gehabt; sie war zu Ende, noch ehe sie eigentlich ihre Form ganz vollendet hatte, denn sie konnte nur so lange leben, als in ihr die mystischen Bewegungen der Seele sich ausdrückten. Diese hatten bald andere Mittel des Ausdrucks gefunden. Wie jedes religiöse Werk kann sie nur verstanden werden von Menschen, welche dasselbe Erlebnis gehabt haben wie die Dichter; wie jedes religiöse Werk wirkt sie aber weit über die Zeit ihrer Verständlichkeit hinaus: unverstanden, und doch gefühlt als ehrwürdiges Gefäß eines bedeutenden Gehaltes. Wie die Nachkommen der Religion sich religiös glauben, obwohl sie Religion nicht kennen, wie sie mit Pietät die Hinterlassenschaft der geistig lebendigen Zeit verehren: so geschieht es auch mit der Tragödie.

Vielleicht ist der Unterschied der Senecatragödien von der griechischen Tragödie nicht größer wie der Unterschied der organisierten Kirche von den alten Christen.

In Italien war die Gotik immer fremd gewesen; der Geist des Volkes hatte nie ganz mit dem antiken Gefühl gebrochen. Man braucht nur den Mailänder Dom anzusehen, der wie eine Schildkröte daliegt, um den Unterschied von den nordischen Völkern sich klarzumachen. Deshalb bedeutet die Renaissance in Italien nicht einen eigentlichen Bruch mit der Vergangenheit; sie ist eher ein Sichselbstbesinnen der Nation auf ihr eigentliches Wesen. Man nahm die geistige Arbeit der römischen Kaiserzeit wieder auf, und damit auch die römische Umbildung der griechischen Gesittung.

Jede Gesittung zweiter Hand ist notwendig unorganisch, die Renaissance mußte unorganisch im höchsten Maße werden, denn sie war Nachahmung einer Nachahmung. Man machte nicht, was

man brauchte, sondern man machte, was frühere Menschen gemacht hatten. Es hatte in Athen eine Tragödie gegeben: man mußte auch eine Tragödie haben. Die menschliche Natur ist überall die gleiche; der Neger, der sich zu seinem Lendenschurz Zylinder, weiße Binde und Augenglas kauft, ist nicht lächerlicher, als Trissino oder ein anderer Renaissanceschriftsteller, der die für nötig gehaltene Tragödie schrieb. Weshalb kauft sich der Neger nicht englische Ackerbauwerkzeuge?

Das Merkwürdigste war, daß man, wie so oft, nicht wußte, um was es sich überhaupt handelte. Eine Partei glaubte, das Hauptgewicht habe auf der Musik, eine andere, das Hauptgewicht habe auf dem Wort gelegen. So wurden damals die beiden Kunstprodukte der Oper und der tragédie classique geschaffen: eines so ungeheuerlich wie das andere, eines so am Geist und der Kraft der neueren Völker zehrend wie das andere. Man kann den Vergleich mit dem unglücklichen Neger, der eine mißverstandene europäische Gesittung bei sich einführt, sehr gut weiter ausdehnen; die Folgen sind in Afrika nicht unheilvoller gewesen, wie sie in Europa waren.

Nun mag man über die Italiener sagen, was man will; eines muß man ihnen jedenfalls lassen, daß sie immer eine gewisse Natur haben. Man kann die tollste Pedanterie in Italien finden; aber man findet sie immer nur bei einzelnen; das ganze Volk hat stets eine gewisse Verständigkeit. Es wurden von Literaten Tragödien im klassischen Stil geschrieben, sie wurden von andern Literaten auch bewundert und noch lange gedruckt, und stehen noch heute in den Literaturgeschichten; aber sie wirkten nie außerhalb des Kreises der Literatenliteratur, sie wurden von der Nation nie aufgenommen.

Die tragédie classique wurde erst ein Ereignis, als sie zu den Franzosen kam. Erst bei den Franzosen wurde sie von Dichtern aufgenommen; denn, wenn man auch Voltaire als bloßen Litera-

ten auffassen muß, jedenfalls waren Corneille durch seine große Persönlichkeit, Racine durch seine Begabung wirkliche Dichter. Man kann eigentlich nicht behaupten, daß die Renaissance den italienischen Dichtern geschadet hat. Ein Trissino oder Dolce bedeuteten immer nichts, so oder so; die wirklichen Dichter, selbst wenn sie lateinisch dichteten, haben so Schönes geschaffen, daß man keine Störung merkt; die französische Dichtung aber ist durch die Renaissance vernichtet.

* * *

Gegen den Ausgang des Mittelalters sehen wir durch die Dichtung von ganz Europa eine merkwürdige Bewegung gehen. Die alten Dichtungen, welche jahrhundertelang, immer wieder erneut und umgeformt die Völker erfreut hatten, erhalten ihre letzte Form: sie werden als Romane erzählt und als Dramen aufgeführt. Dann sterben sie ab.

Die Form des Schauspiels, welches hier von selbst sich bildet, ist gänzlich verschieden von der Form der alten Tragödie. Wir wollen es das epische Volksschauspiel nennen. Dieses hat seine vorzüglichste Ausgestaltung in Spanien und England gefunden*).

Corneille lagen für seinen Cid zwei spanische Schauspiele vor; in diesen hatte der Vorwurf seine angemessene Gestaltung gefunden. Die Aufgabe des Volksdramatikers bestand darin, fesselnde Vorgänge in Dialog und schauspielerische Handlung umzusetzen in

*) Auch in Frankreich gab es eine entsprechende Bewegung. Faguet in seinem „Essay sur la tragédie francaise au XVI siècle" berichtet in einem merkwürdigen Kapitel „le théatre irrégulier" von einigen sonderbaren Stücken, die hierher gehören. Er macht eine Einteilung „letzte Mysterien", die „bürgerliche Tragödie" und die „romanhafte Tragödie". Die Verse, welche er mitteilt, sind durchaus den Versen der klassischen Stücke ähnlich, die Autoren waren offenbar ganz mittelmäßig. Der Geist der Nation war in der tragèdie classique, Corneille, und später Racine verkörperten ihn.

einer solchen Weise, daß durch die Aufführung eine zuschauende Menge unterhalten wurde. Der Schauspieldichter war der Nachfolger des alten Rhapsoden; nur daß er die Vorgänge nicht mehr selber vortrug, sondern durch Schauspieler vorführen ließ.

Das Mittel: Vorführung einer gedichteten Handlung durch sprechende Schauspieler vor einer Menge ist dasselbe wie das Mittel des alten Tragikers. Aus diesem gleichen Mittel ergeben sich naturgemäß sehr viele äußerliche Ähnlichkeiten. Diese täuschen leicht über die tiefe Verschiedenheit der Dichtungsarten, welche in dem verschiedenen Ziel begründet liegt. Sie täuschten auch die Menschen von damals. Man dachte: wir haben ja eine Bühne; nur, daß sie nicht so ist, wie die Bühne der Alten; als einziger Unterschied war die mangelnde „Regelmäßigkeit“ bemerkbar, denn daß die alte Tragödie etwas anderes wollte, als einen gedichteten Vorgang sinnlich vor Augen führen, wußte man nicht; so erschien es einfach, daß man sie „reformierte“, indem man sie „regelmäßig“ machte.

Nun hängen aber die „Regelmäßigkeit“ der alten Tragödie und die „Unregelmäßigkeit“ des epischen Volksschauspiels von den verschiedenen Zwecken der beiden Formen ab. Wenn man ein Volksschauspiel „regelmäßig“ macht, dann hat man noch keine Tragödie, sondern man hat nur ein verstümmeltes Volksschauspiel.

Betrachten wir den Vorwurf.

Chimene liebt Don Rodrigo und muß ihren Vater an ihm rächen. Das wäre eine tragische Verwicklung, wenn (wie das bei den Griechen der Heldenzeit war) die Rache sittliche Pflicht der Kinder wäre; und wenn die Neueren Recht hätten, das die einfache Geschlechtsliebe zwischen zwei jungen Menschen, wenn nicht noch etwas Besonderes dazu kommt, stark genug ist für einen tragischen Kampf.

Die Rache ist aber nicht sittliche Pflicht des Kindes; der Knoten löst sich sogar gerade dadurch auf, daß sie es nicht ist, und daß

die Tochter den Mörder des Vaters heiraten kann. Und die Geschlechtsliebe, vor allem hier, wo ein junges Mädchen einen unverheirateten jungen Mann liebt, den sie heiraten kann, hat nichts Notwendiges (künstlerisch Notwendiges).

In Wirklichkeit haben wir also überhaupt gar keinen tragischen Kampf.

Die Liebe der beiden wird in ihrem Verlauf bis zur endlichen Vereinigung durch einen Vorfall gestört, der zunächst eine sehr ängstliche Stimmung erzeugen muß, dann aber glücklich ausgeschaltet wird.

Wir haben als Inhalt des Dramas nur eine Zurückhaltung, und zwar die Zurückhaltung eines glücklichen Ausgangs. Unser Vorwurf ist also nicht tragischer Natur, sondern rein epischer Art. Er kann angemessen in einem Roman oder in einem Lustspiel behandelt werden.

Einer Behandlung in einem Roman entspricht aber auch der Gehalt des Vorwurfs. Denn für ein Lustspiel ist er doch nicht geeignet, wenn es nicht, was ich bezweifle, glücken sollte, die Tötung des Vaters in eine solche Entfernung zu rücken, daß sie nicht mehr mit ihrem Ernst wirkt.

Lassen wir einmal Rittertum, Zeitanschauung, Ehre, Rache, König und Mittelalter: fassen wir Chimenen rein menschlich. Sie ist das Kind ihres Vaters, der sie erzeugt hat, der sie aus der Wiege hob und mit ihr spielte, auf dessen Schoß sie saß, der ihr als der erste, höchste Mann erschien, den sie verehrte, scheute, liebte; dessen Blut in ihren Adern fließt, wie sie später versteht. Nun soll sie den Mann, der diesen Vater getötet hat, zum Gatten nehmen, an seiner Seite mit Vertrauen und Liebe ruhen, Kinder seines Blutes tragen, zu ihm aufsehen, wie sie zu ihrem Vater aufsah, ihn lieben, verehren, wie sie ihren Vater verehrte.

In der Wirklichkeit ist ja alles möglich. Aber der Unterschied der

Kunst von der Wirklichkeit besteht darin, daß in ihr das Wirre des bloß Möglichen fehlt. Eine solche Eheschließung ist etwas Wirres. Noch einmal: ich bezweifle, daß man für ein Lustspiel das Störende entfernen könnte. Aber für einen Roman ist der Vorwurf geeignet, denn der kann durch die Breite der in ihm dargestellten Welt eine solche Wirrnis, indem er weithin verflicht, künstlerisch unschädlich machen.

Das epische Volksschauspiel unterliegt denselben allgemeinen Gesetzen wie die Erzählung, es hat nur außerdem noch einige Gesetze besonders für sich. Auch für ein solches Schauspiel ist der Vorwurf geeignet.

Ein derartiges Schauspiel ist nicht, wie es die Tragödie sein würde, auf den Kampf in der Seele der Chimene aufgebaut; dieser Kampf steht in ihm nur episch neben andern Vorgängen. Es soll ja, indem eine untereinander verflochtene Reihe von Vorgängen auf die Bühne gebracht wird, ähnlich wie durch den Roman die Vorstellung von einem bunten, wechselnden Weltbild erzeugt werden, wo Regen auf Sonnenschein folgt, Heiterkeit und Kummer, Gedeihen und Untergang auf das engste miteinander verknüpft sind.

Gibt man dem Dichter nun alles zu, was man nach dem Gesagten ihm zugeben muß und läßt man das Werk ruhig auf sich wirken, so wird man an verschiedenen Stellen fühlen, daß etwas nicht in Ordnung ist. Eine der auffälligsten Stellen ist die Szene zwischen dem Vater Chimenens und dem Vater Rodrigos, welche mit der Ohrfeige endet.

In der Schulsprache der Zeit kann man sagen, daß der Charakter des Grafen für die Tragödie nicht „würdig" genug ist. Mit dem Ausdruck ist ein ganz richtiges Gefühl gemeint. Der Charakter paßt in der Tat nicht in ein Drama von der Art, wie es Corneille schreiben will; aber auch seine Handlung paßt nicht hinein und deshalb alles, was sich aus ihr ergibt.

Wenn die große Tragödie die innersten Bewegungen unsrer Seele darstellen will, dann kann sie aus der Wirklichkeit nur so viel Sinnliches gebrauchen, als durchaus notwendig ist; denn jedes Sinnliche, das nicht unbedingt notwendig ist, würde ja falsche Symbole abgeben; die seelischen Vorgänge sind notwendig, kein Zufall ist zwischen ihnen. Es ergibt sich, daß die Gestalten der eigentlichen Tragödie die höchste Besonnenheit und Einsicht haben müssen, wie sie auch nicht durch Zufall Könige und Herrscher sind: man vergesse nicht, daß die antiken Tragiker in einer Republik lebten und nur sehr unvollkommene Anschauungen vom Königtum hatten, also durch innere Gründe dazu geführt sein müssen, ihre Handlungen in Königshäusern spielen zu lassen. Wenn ein Mensch aber durch so niedrige Beweggründe geleitet wird wie der Graf: Neid, Eifersucht und äußerer Ehrgeiz, und so wenig Selbstbeherrschung hat, ohne einen Grund den beneideten Mann auf das tiefste zu kränken; dann befinden wir als Zuschauer uns nicht in der Luft der Tragödie, sondern in der Luft des gemeinen Lebens mit all seinen Zufällen.

Wir könnten uns die Szene sehr gut in einem Drama von Shakespeare denken, wo denn freilich Shakespeare als der bessere Dichter die Roheit des Grafen doch irgendwie etwas begründet hätte, damit sie nicht allzusehr beleidigt. Hier wäre sie am Platze als Einleitung für ein buntes Spiel zwischen verschiedenartigen Menschen. Sie dient aber als Einleitung für den Konflikt zwischen zwei Personen, welche in tragischer Art charakterisiert sind. Chimene und Rodrigo hätten gut ihre Stelle in einer strengen Tragödie; nach der Szene mit der Ohrfeige erscheinen ihre Charaktere schlecht gezeichnet, erscheinen sie als unwirklich und in falscher Weise idealisiert.

Die Stilmischung erzeugt hier einen ähnlich fatalen Eindruck wie aus denselben Ursachen im Wallenstein mit Max und Thekla

erzeugt wird. Was man auch gegen Corneille sagen kann: daß er Chimene und Rodrigo gestalten konnte, beweist, daß er ein großer Dichter war, wie Max und Thekla dasselbe für Schiller beweisen; aber gerade dadurch, daß die Gestalten im tiefsten, tragischen Sinn wahr sind, wirken sie in der ungehörigen Umgebung als unwahr. Man denke daran, was geschieht, wenn man Figuren aus dem Bau eines gotischen Domes herausnimmt und beliebig in einem Museum aufstellt.

Ich muß hier wieder darauf zurückkommen, daß man sich vorstellen soll, wie Chimene den Mörder ihres Vaters heiratet. Wie Corneille ihren Charakter angelegt hat, nämlich auf einen geglaubten tragischen Kampf, hat er nur Raum für den Kampf zwischen Liebe und Rache; wie aber die Handlung in Wirklichkeit ist, mußte er zeigen, wie eine höhere sittliche Einsicht (in schöner Weise: also ohne Pietätlosigkeit gegen den toten Vater) über die ja doch gerechte Bestrafung des Vaters hinwegkommt, daß eheliche Liebe und Treue (was ganz etwas anderes ist, wie die romantische Junge-Mädchen-Liebe) gegen den Mörder möglich ist. Im epischen Volksschauspiel der höchsten Art, wie wir es von Shakespeare haben, wäre diese Aufgabe zu lösen; in der falschen Form, die Corneille gewählt hat, ist sie unlösbar, denn in ihr kann die Seele der Figuren nicht so vielfältig eingestellt werden, wie hier nötig wäre, damit ein solcher Charakter glaubhaft wirkt.

Ich habe hier nur auf die für die notwendige Handlung wichtigen Folgen hingewiesen, welche aus dem falschen Stil entstehen; wir finden die unheilvollen Folgen aber überall auch im übrigen; sie sind nicht nur im Knochenbau des Lebewesens merkbar, sondern auch in seinen Muskeln und Nerven.

Die antiken Tragiker gaben allgemein menschliche Lagen und Charaktere, indem sie die alten sagenhaften Könige darstellten; Corneille gibt zeitlich bedingte. Nun ist sehr merkwürdig, daß die La-

gen und Charaktere von Shakespeare, die gleichfalls durchaus zeitlich bedingt sind, uns heute doch nicht so erscheinen, sondern für uns allgemein menschlich sind. Der Grund ist, daß bei Shakespeare, weil er epischer Schauspieldichter bleibt, eben alles sich in seiner richtigen Lage befindet, sich eins aus dem andern erklärt, der Charakter die Lage und die Lage den Charakter hält. Deshalb ist Shakespeare nicht veraltet. Corneille aber stößt uns vor den Kopf mit seinen zeitlich bedingten Lagen und Charakteren.

Chimene erklärt, daß der Ritter, welcher durch Zweikampf ihren Vater rächt, ihre Hand erhalten soll. Ein Liebhaber stellt sich zum Zweikampf; der König fügt hinzu, wenn er besiegt werde, so solle Rodrigo ihre Hand erhalten.

In den ritterlichen Zeiten wurde die Hand einer Dame oft als Preis ausgesetzt. Das war möglich dadurch, daß damals die Ehe nicht das war, was sie uns heute ist. Für den Dichter aber ist die damalige Auffassung der Ehe nicht etwa ebenso bedeutend, wie die heutige: die heutige entspricht dem allgemein menschlichen Gefühl, daß für eine Frau die Ehe der Mittelpunkt ihres Daseins ist, aus dem alles Leben, Handeln wie Leiden für sie fließt; daß sie sich also der Gefahr aussetzte, sich selber zu zerstören, wenn sie die Wahl eines Gatten dem Zufall überließe. Die ritterlichen Zeiten haben offenbar nicht unser Persönlichkeitsbewußtsein gehabt.

Es würde ja eine so bedenkliche Handlungsweise immer heikel für einen Dichter darzustellen sein. Er müßte dann aber jedenfalls versuchen, auch die Personen, welche in der Lage sind, entsprechend zu gestalten. Dann würde alles zusammenstimmen, und es würde uns nichts auffallen. Das ist bei Chimenen nicht geschehen. Chimene hat wohl die ritterlichen Begriffe, aber sie ist durchaus kein weiblicher Charakter aus den ritterlichen Zeiten, sie ist allgemein menschlich. Deshalb ist es für unser Gefühl unerträglich, daß sie ihre Hand als Preis aussetzt; noch unerträglicher ist, was der König hinzufügt.

Wir haben bis jetzt noch nicht von den berühmten drei Einheiten gesprochen. Diese sind in der Tat nur der äußere Ausdruck für das, was Corneille wollte: die griechische Tragödie.

Wenn das, was man Einheit der Handlung nennt, einen Sinn hat, dann bedeutet es, daß die Tragödie lediglich den Kampf darstellt und alles abschneidet, was nicht unbedingt nötig ist für diesen; während das epische Volksschauspiel seinen Vorgang mit aller der Breite bildet, welche entsteht, wenn die episch notwendig erscheinenden Zusammenhänge des Vorganges mit andern Vorgängen und Zuständen zugleich dargestellt werden.

In diesem Sinn hat der Cid keine Einheit der Handlung. Die Infantin gehört nicht in den Kampf; ihre ganze Figur mit ihrer unumgänglichen Vertrauten ist überflüssig. Auch die beiden Väter mitsamt ihrer großen Szene gehören nicht hinein; bei strenger Komposition müßte die Ohrfeige in die Exposition kommen.

Aber noch mehr. Man hat sich oft über die Vertrauten lustig gemacht. Daß sie notwendig waren, ist nicht bloße Ungeschicklichkeit, wie man zu denken pflegt.

Wenn eine Figur zu einem Vertrauten spricht, dann haben wir ein verschleiertes Selbstgespräch vor uns; denn daß ein Freund liebenswürdig zuhört und gelegentlich eine Bemerkung macht, das kann eine Rede noch nicht zu einer Handlung umgestalten. Ein Selbstgespräch hat seine Berechtigung in der Tragödie, wenn es entsprechend dem alten Chor lyrisch den vorhandenen Zustand darstellt, so daß das Gemüt des Zuschauers sich in der bestehenden Lage ausruht. Es ist nicht berechtigt, wenn es anstelle von Handlung steht. Das tun aber bei den Franzosen die Auftritte mit den Vertrauten. Vorgänge, die schauspielmäßig gestaltet sein müßten, in Spiel und Gegenspiel, werden episch erzählt. Wenn man genau zusieht, so wird man jedesmal in solchen Fällen finden, daß das Vorgänge sind, welche mit den Mitteln der eigentlichen Tragödie

nicht zu gestalten sind, welche nur der epische Volksdramatiker hätte gestalten können; diese Szenen, so notwendig sie immer für die Handlung sind, gehören also nicht in die Tragödie.

Es liegt außerhalb der Aufgabe dieser Untersuchung, die selbständige Entwicklung der tragédie classique darzustellen. Hier genüge nur der Hinweis, daß Alfieri, indem er den Vertrauten abschaffte, den entscheidenden Schritt zur wahren Tragödie getan hat; Alfieris Werke werden immer merkwürdig dafür sein, wie weit der menschliche Geist durch die bloße Erfüllung einer Kunstform gelangen kann, auch ohne daß er die eigentliche Voraussetzung für diese Form besitzt.

Die französische Kritik hat eine merkwürdige Begabung für falsche Urteile. Bekanntlich war Richelieu eifersüchtig auf Corneille — man muß an so etwas denken, um zu verstehen, welche Bedeutung ein doch ganz verunglückter Versuch für die Franzosen hatte — und veranlaßte die Akademie zu einer Verwerfung des Werkes. Eine Hauptrolle unter den Gründen der Akademie spielte die verletzte Wahrscheinlichkeit: bis heute können ja die Franzosen nicht die dichterische Wahrheit von der äußeren Wirklichkeit unterscheiden; selbst so einfache Dinge, daß man Zeitmaße, selbst Zeitverhältnisse aus der Wirklichkeit nie auf das Drama anwenden kann, sind ihnen auch heute noch nicht klar. Es geschehe, sagte die Akademie, so viel in der kurzen Zeit, wie unmöglich geschehen könne.

Hier haben wir einen Übergang von der Last, welche die Einheit der Handlung dem Franzosen auferlegt, zu der ebenso schweren Last, welche die Einheit der Zeit ihm aufbürdet.

Da der französische Dichter gar nicht fühlt, was der griechische Tragiker fühlte, sondern im Grunde nichts tut, als eine epische Handlung falsch zurechtzustutzen, um sie roh in eine unpassende Form zu sperren, so fehlt es ihm immer an der notwendigen Handlung.

Voltaire beklagt sich gelegentlich ganz kindlich darüber, wie schwer es sei, die nötige Anzahl Verse zusammen zu bekommen, die ein Stück nun einmal haben müsse.

Die Gestalt der Infantin ist offenbar hauptsächlich erfunden, um das Stück länger zu machen; wahrscheinlich hätte Corneille auch ganz gern die beiden Väter in die Exposition genommen, wenn er nicht seine Akte hätte füllen müssen. Bei späteren Werken muß er eine verwickelte Intrige erfinden, um zu füllen; hier, wo er die alten epischen Dramatiker als Vorgänger hat, findet er genug Stoff vor; das trägt ihm denn den Vorwurf der Akademie ein.

Die Intrige ist es, auf welche hauptsächlich die Kritik Lessings sich stützt. Er findet sie unnatürlich. Sie ist es aus dem Grunde, aus welchem jede Notauskunft in der Kunst unnatürlich werden muß; sie ist ihrer Natur nach verstandesmäßig; die Form der Tragödie aber geht auf die Bewegungen der Seele, welche hinter dem Verstand liegen; jede verstandesmäßige Verwicklung muß hier komisch wirken.

Die Einheit der Zeit ist in der antiken Tragödie bekanntlich durchaus nicht überall festgehalten. Es ergibt sich aus ihrer äußern Form: dem Zusammenspiel mit dem Chor, daß in der Regel Zeit und Ort die gleichen bleiben; aus ihrem tiefern Wesen ergibt es sich, daß Zeit und Ort für sie verschwinden. Jeder Mystik ist „Zeit wie Ewigkeit und Ewigkeit wie Zeit". Sie stellt unzeitliche und unräumliche Bewegungen — sei der Widerspruch erlaubt — vor durch zeitlich und räumlich bedingte Geschehnisse; diese müssen aber, um Symbole werden zu können, so bedeutend sein, daß sie in ihrem Wesentlichen im Außerzeitlichen und Außerräumlichen liegen. Wir wissen: Agamemnon soll ermordet werden. Schon durch die ersten Worte des Türmers ist die Handlung in ein Gebiet verlegt, wo es uns ganz gleichgültig ist, wieviel Tage man braucht, um von Troja

zurückzukommen. Wir wenden hier ganz selbstverständlich dieselbe Abziehung an, die wir bei einem Relief anwenden*).

In die Enge gedrängt durch die Kritiker, hat Corneille ja denn nun die Einheit der Zeit ganz kindlich ausgelegt, indem er sagte, es genüge, wenn die Handlung in vierundzwanzig Stunden höchstens vor sich gehe, obwohl das Richtigste ja eigentlich sei, daß sie nur zwei Stunden in der Wirklichkeit dauere, wie sie auf der Bühne dauert.

Daß die Franzosen bei der Einheit des Ortes und der Zeit nie von dem Gedanken an die äußere Wahrscheinlichkeit losgekommen sind, beweist, wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß ihr Gefühl auf das epische Schauspiel ging; bei diesem hat man Hilfsmittel genug, auch ohne jenes metaphysische Gefühl; man kann bei

*) A. W. v. Schlegel, obwohl ihm der eigentliche Geist der alten Tragödie nicht aufgegangen ist, schreibt doch ganz richtig aus der bloßen äußern Beobachtung heraus: „Die Hauptursache des Unterschieds (des Verfahrens in Absicht auf Ort und Zeit) ist der plastische Geist der antiken und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Skulptur richtet unsere Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller äußeren Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entraten kann, deutet sie solche doch nur ganz leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine grenzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspektive sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Äußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannigfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: Das Prinzip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der inneren Freitätigkeit des Gemütes, diese verehrt die unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches innewohnt." Der letzte Satz ist Unsinn. Eine metaphysische Erklärung des Problems wird angedeutet in dem Essay von Georg von Lukacs über meine Brunhild (in dem Band „Die Seele und die Formen").

jedem neuen Auftritt nach ein paar Versen den Zuschauer an den neuen Ort, in die neue Zeit versetzen, weil man ihn sofort mit einem leidenschaftlichen Interesse fesselt. Wenn wir im Macbeth von der Heide auf das Schloß von Macbeth versetzt werden, so folgen wir willig: wir waren leidenschaftlich bewegt bei den Hexen, wir sind es bei der Lady. Die Franzosen hatten aber weder das eine noch das andere; sie mußten sich mit den merkwürdigsten Künsteleien durchhelfen.

Im Cid, wie in fast allen diesen Werken, wird die Einheit des Ortes genau so kindlich erzeugt, wie die Einheit der Zeit. Man betrachte als Beispiel nur den ersten Aufzug. Offenbar kann man ihn nur in einem Saal des königlichen Schlosses spielen, wo die Personen nach Belieben durchgehen, und wo denn die Person, welche der Dichter gerade braucht, ohne Begründung erscheint und die, welche er nicht mehr braucht, ohne Begründung abgeht. Auftritt 2 und 3 und 3 und 4 sind nicht verbunden. Welcher Unterschied ist zwischen diesem Aufzug und einem Aufzug bei Shakespeare, wo Auftritt 1 und 2 verständigerweise im Haus des Grafen spielen würde, Auftritt 3 im Zimmer der Infantin und 4—7 im Saal des Schlosses, jeder Auftritt also dort, wo er hingehört? Worauf es den Griechen ankam, das war, mit einem langen Ausholen den tragischen Schlag zu führen, ohne daß der Zuschauer durch Dinge, die ihm Nebendinge waren, abgelenkt wurde. Wahrscheinlich ist die Ablenkung größer, wenn ich bei jedem Auftritt Corneilles die Abziehung machen muß: diese Worte sind nur aus handwerklichen Gründen in diesem Raum gesprochen; als wenn mit dem neuen Auftritt auch gleich der zu ihm passende Raum vor meinen Augen steht.

* *
*

Offenbar stehen die klassischen Dichtungszeiten der Völker in einem inneren Zusammenhang mit ihrem politischen und wirtschaft-

lichen Aufstreben. Nun ist sehr merkwürdig, daß die Völker, welche sich politisch auf organische Weise entwickeln, ihren dichterischen Aufschwung als eine Selbstverständlichkeit erleben, aus der sie nicht viel Wesens machen; es wird ihnen erst allmählich, oft nur später und durch die Vergleichung so ganz klar, was sie dichterisch geleistet haben. So ist es bei den Spaniern, als sie ihre klassische Zeit haben, bei den Engländern in der Elisabethperiode, noch bei den Russen, während Tolstoi und Dostojewski schrieben.

Die Franzosen beginnen ihre klassische Zeit mit voller Bewußtheit. Sie haben sich wissenschaftlich überzeugt, daß sie eine Tragödie haben müssen; Corneille kommt; nun haben sie die Tragödie, und nun wird der ganzen europäischen Welt beigebracht, daß sie eine große Gesittung haben.

Offenbar geht es den Völkern genau so wie den Einzelnen mit ihrer unmittelbaren Wirkung auf die Übrigen: zunächst glauben die andern immer, was man selber von sich glaubt. Die Franzosen glaubten, sie haben eine große Gesittung und die übrigen Völker haben es ruhig mit ihnen geglaubt. Es ist ja offenbar außerordentlich schwer für die Menschen, Kunstwerke abzuschätzen; die Einbildung, die Selbstlüge, die Feigheit, das Nachschwatzen spielen bei dem Bewerten der Kunst eine sehr große Rolle. Es wird wohl so sein, wie mit der Religion: daß nur sehr wenige Ausnahmemenschen Kunst wirklich fühlen und die Menge, im dumpfen Gefühl, daß Kunst notwendig ist, sich nach den wenigen richtet; wobei sie denn leicht an die falschen Meister gerät, die ebensowenig von der Sache wissen, wie sie selber.

Eine gewisse Ähnlichkeit hat das französische Vorgehen mit dem deutschen in der vorklassischen Zeit. Auch bei uns wollte die Nation eine große Dichtung haben, und so nahm sie Klopstock, den man vielleicht am besten mit Corneille vergleichen kann, als den neuen Homer oder Milton auf; aber in der klassischen Zeit kam dann

eine merkwürdige Änderung; seit etwa 1780 hat unsere Dichtung sich gegen das Wollen des Volkes entwickelt.

Wie die Franzosen damals selber ihre Leistung auffaßten, das zeigt ein merkwürdiger Aufsatz „Sur les tragédies", welcher in den Schriften von Saint-Evremond steht; ich weiß nicht, ob er nicht untergeschoben ist; aber das wäre ja für unsern Zweck auch gleichgültig. Man bedenke, daß es sich hier nicht um gegenseitiges Loben von Schriftstellern handelt, sondern um ein wirkliches Urteil aus dem Volk. Es heißt in dem Aufsatz:

„Ich behaupte, daß wir in Bühnenwerken vorzüglich sind, und ich glaube Corneille nicht zu schmeicheln, wenn ich viele seiner Tragödien den antiken vorziehe ... Ich glaube, daß Sophokles und Euripides ‚la grandeur, la magnificence et la dignité surtout' wenig bekannt waren; sie waren Schöngeister, die in dem Haushalt einer kleinen Republik eingeengt blieben, denen die unvermeidliche Freiheit alles ersetzen mußte. Wenn sie die Majestät eines großen Königs darstellen sollten, dann gelangten sie übel in eine ihnen unbekannte Größe, indem sie nur niedrige und rohe Gegenstände sahen, denen ihre Sinne wie unterworfen waren. Allerdings erhoben sich diese selben Geister, angewidert von diesen Dingen, zuweilen zum ‚sublime et merveilleux'; aber dann ließen sie so viel Götter und Göttinnen in ihren Tragödien auftreten, daß man fast nichts Menschliches mehr in ihnen erkannte. Was groß war, das war ‚fabuleux'; was natürlich war, das war arm und elend (pauvre et miserable)." Sehr merkwürdig ist dann noch das Lob: „Corneille geht bis auf den Grund der Seele bei seinen Gestalten, um das Gesetz ihrer Handlungen zu suchen; er ist in ihr Herz hinabgestiegen, um dort zu sehen, wie die Leidenschaften sich bilden und dort zu entdecken, was es Verborgenstes in ihren Bewegungen gibt." Es ist das ein Lob, das man heute gewiß Corneille als letztes spenden würde: vielleicht bedenkt man, ob nicht spätere Zeiten

sich wundern, wenn sie sehen, welchen Dichtern wir heute dieses Lob zuerteilen.

Nach dem Cid möchte ich als auf das Gegenbeispiel auf den Ödipus des Corneille hinweisen. Der Ödipus gilt wohl für eines der schwächsten Stücke des Dichters; indessen ist es gerade dadurch, daß es einem griechischen Meisterwerk nachgebildet ist, für unsere Betrachtung lehrreich.

Voltaire schreibt in einer Note seiner Corneilleausgabe mit einer Vernünftigkeit, die in Verwunderung setzt, denn er kritisiert sich doch selber mit seinen Worten: „Der Ödipus ist unzweifelhaft das Meisterwerk des Altertums, obgleich er große Mängel hat. Alle aufgeklärten Nationen sind einig in seiner Bewunderung, indem sie Fehler des Sophokles zugeben. Weshalb ist dieser Vorwurf bei keiner der späteren Nationen mit vollem Erfolg behandelt? Sicher nicht deshalb, weil er nicht sehr tragisch wäre. Einige Personen haben behauptet, man könne sich für die ungewollten Verbrechen des Ödipus nicht interessieren, und seine Bestrafung empöre mehr, als sie rührt. Diese Ansicht wird durch die Erfahrung widerlegt, denn alles was im Ödipus, wenn auch noch so schwach, dem Sophokles nachgebildet ist, hat bei uns immer Eindruck gemacht, und alles Fremde, das man in den Vorwurf hineingebracht hat, wurde verworfen. Man muß also schließen, daß man Ödipus in seiner ganzen griechischen Einfachheit behandeln müßte. Weshalb haben wir das nicht getan? Weil unsere fünfaktigen Stücke ohne Chöre nicht ohne fremde Hilfe bis zum letzten Akt geführt werden können. Wir überlasten sie mit Episoden und ersticken sie; das nennt man ‚remplissage'. Ich habe schon gesagt, man will eine Tragödie, die zwei Stunden währt; sie müßte kürzer sein, dann wäre sie besser."

Diesen Worten ist eigentlich nichts hinzuzusetzen. In einer andern Note schreibt er: „Wenn man das Herz des Zuschauers nicht mit beständig verdoppelten Schlägen auf dieselbe Stelle trifft, so

entgeht einem dieses Herz." (Ich bin an dem Stil unschuldig.) „Wenn man mehrere Interessen vermengt, so bleibt kein Interesse."

Der Ödipus des Corneille besteht eigentlich aus zwei Schauspielen, die künstlich aneinandergesetzt und etwas vernietet sind, damit die zwei Stunden gefüllt werden. Bis zum Ende des dritten Auftritts des dritten Aufzuges, bis zur Hälfte also des Ganzen, haben wir einen gleichgültigen Kampf vor uns, der sich um die Heirat der Schwester und Stieftochter des Ödipus mit Theseus dreht. Dieser Kampf hat gar nichts mit dem Ödipusvorwurf zu tun, von dem wir lediglich im letzten Auftritt des ersten Aufzugs etwas erfahren. Die Einheit der Handlung ist auf das schnödeste verletzt. In der zweiten Hälfte kommt dann aber nicht etwa die wirkliche Ödipustragödie; diese füllt vielmehr nur den fünften Aufzug; die übrigen anderthalb Aufzüge werden durch eine Intrige des Theseus, die mindestens gleichgültig ist, gefüllt.

Voltaire hat selber einen schlechten Ödipus geschrieben; es gibt einen italienischen Ödipus von Dolce; wahrscheinlich hat der „Vorwurf" noch andere klassizistische Autoren gereizt, wie er ja heute noch Toren reizt, die nicht merken, daß der „Vorwurf" nichts ist als eine alte Sage wie andere, und daß allein die Form sie anzieht, welche der große Geist des Sophokles ihm gegeben; und nichts tun, als was der gewöhnliche Liebhaber tut, der, wenn er ein schönes Gedicht gelesen hat, sich flugs hinsetzt und es noch einmal dichtet, weil er sich einbildet, daß das, was der große Dichter ihm geschenkt hat, Gewächs seiner eignen Seele ist: wobei man schnurrig sehen kann, wie in solchen Leuten das Große klein wird.

Man kann aber einen Corneille nicht mit Voltaire, Dolce und ähnlichen vergleichen. Selbst in dieser verfehlten und oft genug lächerlichen Arbeit sieht man immer die Spuren einer großen Seele; vor allem in der Gestalt der Dirke.

Ob es nicht möglich ist, daß ein Dichter oder eine ganze

Dichterzeit einen Gehalt ausdrücken will und nicht den Ausdruck findet?

Was bewog denn die Franzosen, mit ihrer Überlieferung zu brechen und ein uns heute doch lächerlich erscheinendes Mißverständnis zu begehen?

Wir können nicht wissen, was eigentlich zugrunde lag. Aber vielleicht kann das merkwürdige Schicksal Vondels, des holländischen klassizistischen Tragikers, der nur etwas über ein halbes Menschenleben älter war wie Corneille, uns einen Wink geben. Vondel ist offenbar ein tieferer Geist gewesen, wie Corneille und ein klügerer Mann. Corneille hat sich seiner Zeit hingegeben und hat nicht gemerkt, daß sie ihn vernichtete; Vondel ist sich über seine Zeit klar geworden und hat sie bekämpft: freilich war es für ihn schon zu spät, als er dahin kam. Was für Corneille das absolute Königtum war, das war für Vondel die kalvinistische Bourgeoisie — — beide sind ja nur Äußerungen derselben unsittlichen Kraft, welche noch heute die Welt in ihren Banden hält. Man berichtet von einem innern Zusammenbruch bei Corneille, der durch eine unglückliche Liebe verursacht sein soll, welche ihn zehn Jahre lang verstummen machte. Eine Liebe kann eine solche Katastrophe nicht verursachen, die Gründe müssen tiefer liegen. Vondel fand für sich einen Ausweg: er ging zum Katholizismus über, und in seinem neuen Glauben, welcher der alte Glaube seiner Vorfahren gewesen war, für dessen Verlassen sie sehr viel gegeben hatten, fand er nicht nur wieder den Anschluß an sein Volk, den er verloren als Klassizist, er fand auch den Ausdruck für sein Inneres. Gab ihm das die Kirche? Gab sie es ihm nur, weil der Protestantismus elend versagte?

Gelegentlich Friedrich Schlegels Übertritt schreibt Reinhard an Goethe: „So sehr heutzutage der Protestantismus ohne innern Halt dasteht, um so mehr bedarf er eines gemeinschaftlichen Haltes gegen außen, und Menschen, die so leichtsinnig unter die Knecht-

schaft zurückkehren, scheinen mir Verbrecher gegen die Menschheit. Aber es scheint nun einmal, die allgemeine Gärung unsrer Zeit habe auch dieser Form ihren schnellen Sturz bereitet; nur wird ganz gewiß, trotz Herrn Schlegel, auch jene andere Form die veraltete bleiben."

Das ist vor über hundert Jahren geschrieben; es könnte auch heute geschrieben sein und zu Vondels Zeit. Der Protestantismus ist überhaupt keine Form, er hat nie einen innern Halt gehabt; er ist im Grunde eine Auflehnung gegen die Religion und nicht Religion selber. Vondel konnte zur katholischen Kirche zurück: was das ihn gekostet hat, daß er das konnte, das vermögen wir heute nicht zu ahnen; wir dürfen ein solches Schicksal nur mit Ehrfurcht betrachten.

Aus dieser letzten Zeit Vondels stammen folgende Verse:

Die schönsten roten Rosen sprießen
Auf jenem griechischen Berg? O nein!
Doch auf dem Kreuzberg, hart von Stein,
Wo Jesu Stirnenwunden fließen
Von heiligem unschuld'gem Blut,
Geronnen zu einem Rosenhut.
Die duft'gen Blätter immer grüßen
Durch den geflochtnen Dornenkranz,
So daß sein göttlich heller Glanz
Beschattet wird durch Überweben.
Die Rosentropfen stecken schon
Rubinen an die Dornenkron,
Die Rosenflut verdrängt im Heben
Die Lilienblum' vom Angesicht.
Die Sonne hält, die Achsen beben,
Sie wendet sich, stürzt und vergeht
Da Rosenblut Lilie überhöht,
Die Lilie, die das Haupt läßt sinken
Und gibt den letzten Hauch, die Luft
Erfüllend noch mit Rosenduft.

Bei den Engländern hat sich das epische Volksschauspiel in den Shakespearestücken komödiantisch aufgelöst; nur bei den Spaniern ist es zu dem Punkt gekommen, den es erreichen mußte: in den Autos Calderons ist es große Form geworden und hat bedeutenden Gehalt gewonnen. Es ist kein Zufall, daß diese Verse Vondels an Calderonsche Verse erinnern.

Zur Shakespearefrage

I

Ophelia und Polonius

Man sagt, daß die Dichter Menschen schaffen und rühmt manchen Dichtern diese Fähigkeit des Schaffens von Menschen vor andern nach.

Wie mit dem andern Wirken der Dichter, so geht es auch mit diesem. Einige Dichter, deren Kunst, Menschen zu schaffen, man zu ihrer Zeit sehr hoch rühmte, scheinen den späteren diese Kunst gar nicht zu besitzen; bei andern bestätigt die Nachwelt das Urteil der Mitlebenden, aber auch bei diesen oft genug so, daß man zu manchen Zeiten ihre Kunst geringer geschätzt hat und zu manchen höher.

In welcher Weise diese Kunst ausgeübt wird, das macht man sich wohl selten klar; man kann aber, wenn man hier genau nachforscht, sehr viel von dem Rätsel lösen: wie wirkt überhaupt die Dichtung auf die Menschen? Und dieses Rätsel ist doch eines der merkwürdigsten.

Wer seine eigenen seelischen Vorgänge genau zu beobachten sucht und sich dann vorstellt, daß er nun einen der kleinsten richtig darstellen soll, der wird gewiß in die größte Verlegenheit geraten. Er wird finden, daß er keine Worte in seiner Sprache hat, sie darzustellen, und daß von einem gewissen Punkt an sich beim Zusehen alles so verwirrt, daß er noch nicht einmal davon reden kann, er beobachte.

Um nur eines anzuführen. In seinem letzten, unvollendet gebliebenen Werk stellt Nietzsche die Behauptung auf, alle Handlungen müßten erst mechanisch als möglich vorbereitet sein, bevor sie gewollt würden, der „Zweck" trete im Gehirn zumeist erst auf, wenn alles vorbereitet sei zu seiner Ausführung, er sei nicht mehr als ein innerer Reiz. Die Behauptung scheint mir richtig zu sein,

und alle guten Dichter seit den urältesten Zeiten beglaubigen sie durch ihre Darstellungen. Nun versuche man aber einmal, mit unserer Sprache eine Handlung mit Zwecksetzung genau darzustellen; man wird finden, daß das nicht geht, einfach aus dem Grunde, weil unsere Sprache von Menschen geschaffen ist, welche sich diesen Vorgang anders dachten. Man versuche nur, die Handlung sich überhaupt ganz klarzumachen; man wird finden, daß das auch nicht geht. Wir finden nicht nur den Zweck als etwas ganz anderes, wie wir dachten, auch die Ursachen und ihre zeitliche Abfolge verschwimmen uns immer mehr, und es wird uns endlich klar, daß wir uns ein Bild von unserm Innern und seinen Vorgängen für offenbar ganz kurzblickende tatsächliche Bedürfnisse machen, mit dem wir ja dann im wirklichen Leben praktisch auskommen; daß das aber mit der Wirklichkeit in uns gar nichts zu tun hat.

Wir können seelische Vorgänge weder darstellen noch überhaupt erkennen.

Indem wir nun glauben, daß Dichter Menschen gestalten, müssen wir offenbar annehmen, daß das in anderer Weise geschieht als durch Darstellung ihrer seelischen Vorgänge.

Wenn wir im wirklichen Leben einem Menschen gegenüberstehen, so wissen wir ja in den meisten Fällen in ziemlich hohem Maße Bescheid über ihn. Dieses Wissen kommt uns nicht durch eine gründliche Beobachtung, denn es tritt unter Umständen schon bei der ersten Begegnung ein, und man sagt nicht ohne Recht, daß wir bei dieser ersten Begegnung sogar gewöhnlich das beste Urteil haben; es kommt von dem, was wir nennen „allgemeiner Eindruck".

Dieser kommt zustande durch Bewegungen, Mienenspiel, Worte, Betonung, körperliche Eigentümlichkeiten; auf Grund von früheren Erfahrungen und durch allerhand Gedankenverbindungen bilden wir uns unbewußt blitzschnell ein allgemeines Gefühl über den betreffenden Menschen; wir wissen, daß wir schon Fälschungen

begehen, wenn wir dieses Gefühl begrifflich zu fassen suchen. Man muß sich das so vorstellen, daß jede, auch die geringste, Äußerung ja das Werk des ganzen Menschen ist, daß wir in ihr also den ganzen Menschen fühlen können. Wir können uns das klarmachen, wenn wir daran denken, wie der Schriftforscher einen verhältnismäßig sehr tiefen Einblick in einen Menschen tun kann, wenn er seine Schrift studiert; der gute Schriftkundige wird sich auch hüten vor leer allgemeinen Charakterschilderungen; ich erlebte etwa, wie ein sehr begabter Schriftforscher bei einer Handschrift mir sagte: Die Person wird in dieser bestimmten Weise bei der Begrüßung die Hand geben; es stimmte, was er sagte, und wir ergingen uns nun beide weiter in der Schilderung von Handlungsweisen des Betreffenden, wirklichen und möglichen; wir hatten beide ein Bild des Mannes in uns, mein Bekannter aus der Schrift, ich aus flüchtiger, persönlicher Kenntnis, und konnten aus unserem inneren Bild heraus uns seine Handlungsweisen vorstellen.

In gesteigerter Erregung und uns ganz dem Unbewußten hingebend, kamen wir zu den verblüffendsten Einblicken in den Mann.

Wohlgemerkt: seine Handlungsweisen wußten wir, wir konnten nichts sagen über etwaige Handlungen.

Denken wir an York in Tauroggen, an Wallenstein in Eger. Wir fühlen bei dem einen das eisern-nüchterne Preußentum, das gänzliche Ausschalten seiner selbst, das Abwägen der Pflichten in sich; bei dem andern die Unentschlossenheit, das Streben, den Entschluß, an höhere Mächte anzuknüpfen, das Nichtfühlen der Pflicht; aber kein Mensch wird sagen können, daß er vorher weiß, wie der eine oder der andere sich entscheiden wird.

Wenn ein Dichter einen Menschen gestaltet, so kann er nicht anders verfahren als so, wie wir im Leben vorgehen, wenn wir uns ein Bild von einem wirklichen Menschen gestalten. Dem Schriftforscher genügen einige Häkchen, Punkte, Linien, Zwischen-

räume und ähnliches für sein Bild; irgendwelche andere Kleinigkeiten genügen dem andern. Unter diesen Kleinigkeiten sind nun eine Anzahl, die besonders gestaltend wirken. Ein begabter Mann begnügt sich mit wenigen oder unauffälligen solcher Kleinigkeiten, ein unbegabter braucht mehr und auffälligere, um ein Bild entstehen zu lassen. Die Kunst des Dichters besteht aus nichts weiter, als daß er uns solche Kleinigkeiten mitteilt, aus denen wir uns dann selber unser Bild machen; also in der Auswahl und Darstellung dieser Kleinigkeiten besteht sie.

Dabei wird er von uns sehr unterstützt.

Wenn wir Dichtung auf uns wirken lassen, so geschieht etwas Ähnliches wie beim Träumen. Wir stehen im Bann der Dichtung, als erlebten wir etwas Wirkliches: wir sind bekümmert und erfreut, entrüstet und begeistert. Das geschieht uns im Traume auch. Aber wie wir den Traum, der diese Seelenbewegungen bei uns erzeugt, ja erst selber erzeugen, so helfen wir auch dem Dichter sehr nach. Wir merken unbewußt auf, wo er uns einen Anhalt für seine Person gibt; wir fühlen ganz genau: hier ist keine zufällige Einzelheit, sondern ist eine Tatsache, die ich mit anderen zusammennehmen muß, um mir das Bild der Person zu bilden. Der Dichter mag die Anhalte noch so versteckt anbringen, und ein je besserer Dichter er ist, desto versteckter bringt er sie an; wir fühlen sie.

Hier haben wir nun sofort einen tiefen Unterschied zu bemerken zwischen dem Erzähler und dem Dramatiker.

Der Dramatiker läßt seine Gestalten durch lebendige Menschen darstellen. Einerseits hat er es nicht in der Macht, diese immer von der Körperart zu haben, wie er sie in seinem eigenen Bilde hat; andererseits ist der Schauspieler auf der Bühne immer Wirklichkeit, der Held des Romans immer ein Vorstellungsbild des Lesers; ein Vorstellungsbild kann man aber viel mehr mit bezeichnenden Merkmalen belasten als einen wirklichen Menschen. Aus beiden Gründen

wird der gute Dramatiker vorsichtig sein mit körperlichen Angaben über seine Gestalten, während der Erzähler, wenn er will, mit der Körperlichkeit seiner Gestalten schon sehr viel erreichen kann.

Die äußere künstlerische Arbeit des Dramatikers ist das Sprechenlassen der Figuren. Es ergibt sich also als das Nächstliegende, daß er seine Anhalte in der Art ihres Sprechens gibt. Das ist der Vorgang in naturalistischen Dramen. Wo der Dichter seine neue Welt aus irgendwelchen Gründen stärker abheben will von der Wirklichkeit — oder möglichen Wirklichkeit —, also eine von der Umgangssprache entferntere Sprache oder gar den Vers gebraucht, da wird das schwerer; aber wir sehen, daß etwa Shakespeare doch noch sehr viel Anhalte im Vers gibt. Das ist möglich dadurch, daß die Handlung sich immer unmittelbar vor unseren Augen äußerlich abrollt, weil er episch vorgeht, eine in der Wirklichkeit geschehene oder mögliche Handlung darstellen läßt. Beim eigentlichen, nämlich zusammengezogenen, Drama ist die Schwierigkeit ungeheuer gestiegen, denn hier sehen wir nicht mehr eine noch so sehr dichterisch gemachte Darstellung wirklicher Vorgänge zwischen Personen; das wirkliche Geschehen muß beim zusammengezogenen Drama immer hinter der Bühne vor sich gegangen sein, und auf den Brettern erleben wir nur einen Vorgang miteinander streitender Gedanken: wir haben hier die Darstellung eines Handelns, wie es nie geschieht. Hier müssen also die Anhalte noch tiefer zurückliegen wie beim epischen Drama, müssen auf das Allerinnerlichste der Figuren gehen, auf die Seele.

Nun werden wir zu unserer Überraschung finden, daß aus diesen verschiedenen Arten von Anhalten, welche der Dichter der schaffenden Vorstellungskraft seiner Hörer geben kann, sich verschiedene Arten von Bildern ergeben müssen, welche die Hörer sich schaffen.

Weil hier unsere Vorstellungskraft wirkt, so müssen wir ganz genau aufachten. Wie wir sehen, war der erste Irrtum, daß der

Dichter Menschen gestaltet. Der Dichter gestaltet nicht Menschen, sondern regt uns an, uns selber Bilder von Menschen zu bilden. Der zweite Irrtum ist, daß wir glauben, diese Bilder sind so vollkommen, wie es die Wirklichkeit ist.

Denken wir wieder an Beziehungen der Menschen untereinander im wirklichen Leben. Die Arten der Bilder, welche die Menschen im wirklichen Leben sich schaffen von den anderen Menschen, sind sehr verschieden.

Die einen haben, wie wir es nennen, den Blick für das Charakteristische. Sie fühlen genau, wie einer in einer gewissen Lage aussehen wird, wie seine Bewegungen sein werden. Die zweiten haben für das „Charakteristische" kein Interesse, sie fühlen aber, wie er in der und der Lage handeln wird. Die dritten haben auch dafür kein Interesse, sie fühlen aber, wie der betreffende Mensch überhaupt in seinem innersten Wesen ist.

Es ist schwer, das deutlicher zu machen.

Die dritten sind die eigentlichen Seelenkenner, pflegen aber in ihrer Beurteilung der Menschen die größten Irrtümer zu begehen, denn in den meisten Fällen ist die Seele bei den Menschen so tief versteckt, daß sie ihnen selber unbekannt bleibt. Wie so oft, so ist auch bei den Handlungen der Menschen die Wirklichkeit meistens unrichtig. Vor unserer Seele stehen alle möglichen Gewohnheiten, Leidenschaften, Laster, Tugenden, Vorstellungen, Wünsche und besonders Trägheiten. Bei den bedeutenden Menschen ist eine solche Kraft vorhanden, daß diese Vordergründe immer fortgeschoben werden und nur die Seele wirkt, bei den unbedeutenden wirken die Vordergründe. Die bedeutenden sind aber auch die „Seelenkenner". Man beurteilt die Handlungsmöglichkeiten der andern nur immer nach sich selber, so denkt auch der Bedeutende immer, daß der andere die Vordergründe ebenso fortschieben müsse, er vergißt stets, daß die andern nicht richtig zurückwirken wie er, sondern unrichtig.

Ein Beispiel dafür ist die Blindheit Wallensteins gegenüber Butler.

Die zweiten sind die eigentlich praktischen Menschenkenner, welche sich auf die Leidenschaften der Menschen verstehen. Ihnen ist die Kenntnis der Seelen verschlossen. Sie würden daher immer fehlgreifen, wenn sie mit Menschen der dritten Art zu tun haben; aber da diese selten sind, so geschieht ihnen das selten. Typisch ist für sie, wie Mephistopheles bei Faust zuletzt doch der dumme Teufel ist. Sie halten sich in der mittleren Gegend der Menschen auf, der sie selber angehören, und sind denn hier immer mehr oder weniger erfolgreich.

Die ersten sind wieder in der Wirklichkeit gänzlich unsicher. Oft überraschen sie durch ihren scharfen Blick für Menschen, und zugleich zeigen sie dann eine merkwürdige Verständnislosigkeit.

Es ergibt sich aus allem, daß die Anhalte für die Figuren im eigentlichen Drama nicht nur am schwierigsten zu finden, sondern auch am schwierigsten zu verstehen sind.

Ein merkwürdiges Beispiel dafür gibt ein Mißverständnis des Äschylus bei Euripides.

Orest kommt als Jüngling in sein Vaterland zurück, das er als Kind verlassen. Niemand weiß von ihm. Am Grabmal seines Vaters legt er eine Locke seines Haares nieder und hinterläßt eine Fußspur. Elektra kommt; es war in der Nacht ein Götterzeichen gewesen gegen die Mörder des Agamemnon. Sie opfert auf dem Grabe, fleht für Orest, den sie in der Fremde glaubt, fleht um Rache für den Mord des Vaters. Sie findet die Locke, sie ist ihrem eigenen Haupthaar ähnlich, und sie schließt, daß Orest sie sandte; dann sieht sie die Fußspur, mißt ihren eignen Fuß in ihr und findet, daß sie von ihrem Bruder herrührt.

Natürlich kann man unmöglich an einer Fußspur seinen Bruder

erkennen, den man zuletzt als kleines Kind sah. Euripides macht sich über diese Stelle des Äschylus weidlich lustig.

Aber gerade, daß das unmöglich ist, das ist der große Zug bei Äschylus. Ein naturalistischer Dichter kann an eine solche Szene natürlich überhaupt nicht denken; noch ein Dichter, der seine Figuren aus der Leidenschaft gestaltete, würde sich lächerlich machen durch sie, wenn er nicht widerwärtig wirkte; aber diese Elektra, die Elektra des Äschylus, ist jenseits der Leidenschaft, sie ist als Seele gefühlt, und wen nicht ein Schauer überrieselt, wenn auf der Bühne das zarte Mädchen den kleinen Fuß in die große Spur des Bruders paßt, der weiß nicht, was große Dichtung ist: in diesem Augenblick fühlen wir die ganze sehnsuchtsvolle, phantastische, romantische, leidende, kindliche träumerische Seele der Elektra.

Euripides war gewiß ein bedeutender Dichter; wenn sogar ein solcher Mann hier versagt, dann kann man sich vorstellen, wie schwer verständlich diese Art ist, Charaktere zu gestalten, und wie nahe der gewöhnliche Vorwurf liegt, solche Dichter „schüfen" keine „Menschen", sondern nur „Ideen".

* * *

Betrachten wir die Figuren der „Weber", des „Hamlet" und der „Orestie". Die drei Dichter, müssen wir annehmen, haben geglaubt, in der Art, wie das dem Dichter möglich ist, nämlich durch Geben von Anhalten für die schaffende Vorstellungskraft des Zuschauers, Menschen zu gestalten. Vielleicht glaubte Hauptmann, daß seine Figuren wahrer seien, als die Shakespeares, Shakespeare, daß seine wahrer seien, als die des Äschylus; jedenfalls glauben Verehrer von ihnen das.

In Wirklichkeit erzeugt Hauptmann in uns ein Vorstellungsbild von Figuren, wie sie sich gehaben, Shakespeare, wie sie in Leidenschaften aufgehen, und Äschylus, wie sie Seelen sind.

Wenn wir ein Drama sehen, dann sind immer die lebendigen Schauspieler die Träger der Anhalte, und unsere Phantasie hat eigentlich nichts zu tun; wir glauben die Figuren ohne weiteres in allen drei Fällen, mit jenem eigentümlichen Glauben gegenüber dem Kunstwerk, indem wir wissen, daß nicht Wirklichkeit vor uns steht, und doch unser Gefühl bestimmen lassen, als wäre es Wirklichkeit. Nur beim Lesen muß unsere Vorstellungskraft schaffen. Offenbar wirkt aber auch hier noch die Bühne nach. Wenn wir ein Drama einmal gesehen haben; ja, wenn wir nur wissen, daß es gespielt wird und auf andere Leute seine Wirkung ausübt, dann wird unserer Vorstellungskraft ihre Arbeit viel leichter. Hebbel wurde früher beständig vorgeworfen, daß seine Figuren ausgeklügelt seien; Otto Ludwig, selber Dichter, also jedenfalls ein Mann von überdurchschnittlicher Kraft der Vorstellungskraft, schreibt von ihm, daß „die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Persönlichkeiten nur Zahlen sind, auf seine Personen überging". Heute, wo man ihn allgemein aufführt, hört man den Vorwurf nicht mehr, am wenigsten sicher bei der Maria Magdalena, bei welcher Ludwig jene Worte gebraucht.

Das kommt nun in einem Maße Shakespeare zugute, daß daraus die wunderlichsten Folgen entstehen.

Den Heutigen gilt Shakespeare als der vorzüglichste Menschendarsteller und damit Menschenkündiger unter allen Dichtern. Er gilt als das besonders bei uns Deutschen. Und bei der Art der Deutschen, in der Kunst immer Dinge besonders zu schätzen, welche uns eine Einsicht geben, schätzt man diese Menschenkündigung, die doch nur ein Mittel ist, als einen, ja, als den Zweck der Kunst; man verwechselt dann die gedichteten Menschen mit den wirklichen, das Weltbild der Dichtung mit der wirklichen Welt, und kommt so zu Ruhmessprüchen für den Dichter, wie, daß er uns durch alle Tiefen und Höhen des Lebens führe, daß, wie in der Wirklichkeit,

das Erhabene und das Lächerliche in seinen Werken dicht beieinander hausen, und ähnlichem.

Das wird alles von dem Shakespeare gesagt, den wir herkömmlich in der Hand haben.

Betrachten wir die Texte nun genauer, so werden wir finden, daß sie nicht nur in der Handlungsführung, was uns hier ja nichts angeht, sondern auch in der Charakterdarstellung die merkwürdigsten Widersprüche enthalten, so daß in der einzelnen Szene wohl der Charakter festgehalten ist, wie er dem Dichter vorschwebt, wenn er seine Anhalte gibt, daß aber die Bilder, welche aus diesen einzelnen Szenen in uns erzeugt werden, sich nicht decken.

Widersprüche in der Handlungsführung sind beim epischen Drama nicht so schwer zu bewerten; sie können bei hastiger Arbeit leicht genug vorkommen; denn der epische Dramatiker hat ja nicht das ganze Schauspiel lebendig in seiner Vorstellung, sondern immer nur den einzelnen Auftritt. Man erinnere sich an das bekannte Versehen von Cervantes mit dem Esel des Sancho Pansa. Nichts leichter, als daß ein Dichter etwas völlig vergißt, was er erzählt hat und nun so weiter erzählt. Widersprüche in den Charakteren aber sind bei einem Dichter unmöglich, denn während seiner Arbeit hat er immer den gesamten Charakter der betreffenden Figur im Gefühl, er kann überhaupt nicht aus dem Charakter fallen; er müßte denn kein eigentlicher Dichter sein, sondern eine Art Schriftsteller, der losschreibt, ehe das, was er schreiben will, die genügende Festigkeit in ihm angenommen hat; das geschieht zum Beispiel bei Dickens in den „Pickwickiern". (Dickens wurde übrigens seinerzeit als ein „Seelenkündiger" gerühmt.)

Die Eichhoffsche Ansicht über die Entwicklung unseres Shakespearetextes klärt die Schwierigkeiten ohne weiteres auf: unser heutiger Text ist entstanden durch bedeutende Zusätze, welche zu dem ursprünglichen Werke Shakespeares gemacht sind, um einerseits

bühnenmäßig wirksame Szenen, andererseits Rollen für die Darsteller zu schaffen.

Einsichtsvolle Beurteiler haben nun die Schwächen, welche hier entstanden sind, stets gespürt. Ich will als Beispiel nur die Worte Otto Ludwigs über „Hamlet" hersetzen, Otto Ludwigs, der Shakespeare verehrt wie selten einen Dichter.

„In keinem Stück Shakespeares scheint mir die Fabel so willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollständig empfunden, die Stimmung öfter zerrissen, das Ganze so unzusammenhängend, das einzelne so unverhältnismäßig. Die Rolle der Ophelia wiederum so obenweg und skizziert, wie selten eine bei Shakespeare. Das ganze Um- und Beiwerk so wenig gesammelt. Auch Polonius ist so sehr ungleich, in seinen ersten Szenen ein ganz anderer."

Betrachten wir zuerst Ophelia, deren Rolle — bezeichnend entschlüpft Ludwig der Ausdruck „Rolle" — nur skizziert sein soll.

Ihr erster Auftritt lautet in der Quarto von 1603 (Akt 1, Szene 3) folgendermaßen (ich übersetze wörtlich und bilde die Unregelmäßigkeiten der Verse nach):

Laertes: Mein Reisegut ist eingeschifft. Ich muß an Bord,
Doch eh' ich fahre, merk was ich dir sage:
Ich seh', Prinz Hamlet tut, als lieb' er dich.
Hüt dich, Ophelia, trau nicht seinen Schwüren;
Vielleicht, er liebt dich jetzt, und seine Zunge
Spricht jetzt von Herzen: Schwester, hüte dich!
Die Keuscheste ist zu verschwendrisch noch,
Entschleiert ihre Schönheit sie dem Mond;
Die Tugend treffen selbst verleumdende
Gedanken. Glaub's Ophelia! Halt dich ferne,
Daß er zu Fall nicht bringt dir Ehr' und Namen.

Ophelia: Bruder, ich leih dem aufmerksames Ohr
Und zweifl' nicht, meine Ehre festzuhalten.

Doch, teurer Bruder, sei nicht du
Wie ein erfahrener Sophist,
Zeig mir den Pfad und geraden Weg zum Himmel,
Indes du selbst, was mir gesagt, vergessend,
Dich einem sorgenlosen Wüstling gleichst,
Der seinem Herzen nachgibt und Gelüst
Und's wenig schätzt, daß seine Ehre stirbt.

Das ist die erste Szene, bei der jedes Wort wichtig ist für die Schaffung des Vorstellungsbildes einer Gestalt, bei der ein Dramatiker jedes Wort doppelt wichtig nimmt. Wir bekommen aus den paar Versen ein völlig klares Bild von dem Wesen der Ophelia und dem Verhältnis der Geschwister: sie ist ein verständiges, reines und einfaches Mädchen. Wir brauchen nichts weiter, als was wir gehört haben, um sie genau zu kennen. Laertes wendet die zartesten Worte an, aus der Art seiner Worte schließen wir auf die zarte, anmutige und reine Schwester.

Schon hier aber haben die zweite Quarto und die Folio Einschiebungen, welche zum Teil den Charakter und das Verhältnis völlig ändern.

Die Szene zwischen den beiden ist dichterisch sehr schön; sie ist reine und klare Poesie und würde in einer Erzählung ihre sehr gute Stelle haben. Auf der Bühne aber wäre sie ohne Eigenreiz. Nicht nur, daß sie zu kurz ist; denn wenn eine neue Person erscheint, so verlangt der Zuschauer eine größere Menge Worte, um Zeit zu haben, die Gestalt des Schauspielers genügend in sich aufzunehmen; sie fesselt auch nicht auf der Bühne, sie geht nicht über die Rampe, wie der Ausdruck lautet. Der Schauspieler — man vergesse übrigens bei dem Folgenden nicht, daß die Frauenrollen von jungen Männern gespielt wurden — mißt ohnehin leicht seine Freude an einer Rolle nach ihrer Länge; in diesem Fall hatte er, immer natürlich, wenn man nur an den Auftritt allein denkt, nicht an das ganze Drama, durchaus recht.

Es sind nun drei Arten Zusätze gemacht, die man im bekannten Text nachlesen kann: einfache lyrische Wiederholungen, um die Szene zu verlängern; eine gedankliche Ausführung des „er liebt dich jetzt"; und endlich grobe Anspielungen. Die beiden ersten Arten von Zusätzen ändern nichts; aber die dritte Art. Nach jener gedanklichen Ausführung, die also zwischen den Versen „Spricht jetzt" ... und „Die Keuscheste" ... steht, kommen noch Verse, die um so grobianischer klingen, als sie gerade vor dem reizenden Bild der dem Mond sich entschleiernden Keuschen stehen, und die bei Schlegel-Tieck sehr zutreffend übersetzt sind:

..... und deinen keuschen Schatz
Vor seinem ungestümen Drängen öffnest.

Es folgt dann noch, nicht so deutlich, aber doch merkbar genug:

Und halte dich im Hintergrund der Neigung
Fern von dem Schuß und Anfall der Begier.

Charakteristisch hat die Übersetzung noch einen kleinen Drücker aufgesetzt, indem sie „danger", „Gefahr", mit „Anfall" gibt.

Um die Einfügung zu verstehen, muß man an das Publikum denken, die Matrosen im Parkett und die jungen Herrn auf der Bühne. Heute ist ja Shakespeare ein Klassiker, das heißt, wenn er aufgeführt wird, dann denkt man sich nichts bei seinen Worten. Aber man kann wetten, daß diese Einschiebung damals allgemeines Vergnügen erweckte: mit ihr ging die Szene über die Rampe.

Man vergesse, daß Shakespeare ein alter Dichter ist. Wenn die Szene, wie wir sie heute in unserm Shakespeare haben, und welche nun den Namen eines großen Dichters für sich hat, von einem lebenden Dichter gedichtet wäre, so würde jedem Menschen auffallen, daß die Rede des Laertes unmöglich ist. Entweder ist Ophelia ein Mädchen, dem man den Vers vom Mond, oder eines, dem man den Vers vom keuschen Schatz sagt. Man mache nicht gelehrte

Einwendungen, daß zur Zeit Shakespeares die Damen am Hofe eine freie Sprache geführt haben. Es handelt sich um zwei Verse, die nicht zusammen passen, weil die Hörerin nicht dieselbe Person sein kann.

In dem von Eichhoff hergestellten Text kommt Ophelia nicht weiter vor, in den Ausgaben, auch der ersten Quarto, erscheint sie bekanntlich noch mehrmals. Immer wieder werden wir die einander widersprechenden Grundtöne der beiden Verse finden: sie ist das einfache, gute, reine Mädchen, und sie ist ein Mädchen, dem man Zweideutigkeiten sagt; immer wieder werden wir finden, daß auf ein bestimmtes Publikum — nehmen wir an, daß es dem Publikum des heutigen Kinos ähnlich ist — ein unfehlbarer Eindruck gemacht wird. Der Gipfel ist der Wahnsinn der Ophelia.

Diese Auftritte sind nun immer mit großem Talent gemacht, aber mit einem ganz besondern Talent: das die dichterischen Mittel für die Bühnenzwecke glänzend beherrscht auf der Grundlage eines gänzlich undichterischen Sinns, nämlich ohne Verständnis für das Organische. Es ist Plan in diesen Auftritten, das zeigt die Erzählung der Königin am Schluß des vierten Aufzugs. Das Bild des Todes der Ophelia, es ist von der höchsten Schönheit eines wilden Barocks, muß die „Purpurblume, die freche Schäfer gröblicher benennen", enthalten.

Angenommen, der Eichhoffsche Text gibt den Originaltext Shakespeares, so hätte also Shakespeare für die kleine Szene eine angemessene, rein seelisch charakterisierte Gestalt geschaffen; die Bearbeiter hätten der Theaterwirkung wegen damit Unvereinbares zugedichtet und die sich widersprechenden Züge beibehalten in den weiterhin zugedichteten Auftritten.

Nun ist Ophelia, so wie unsere Texte sie zeigen, jedenfalls seit der Zeit, wo man Shakespeare wieder aufgriff, von fast allen Menschen als eine der schönsten und geglücktesten Gestalten des

Dichters betrachtet. Und da man psychologisch alles erklären kann, so hat man denn auch die Auffälligkeiten, die sie bei genauerer Betrachtung darbietet, psychologisch erklärt. Freilich: eine dichterische Gestalt, die man psychologisch erklären muß, sollte doch wohl immer zu Bedenken Anlaß geben.

Die Ophelia, welche Shakespeare bei der alten ersten, und wenn Eichhoff recht hat, einzigen Szene gedichtet hat, hätte gewiß die Menschen nicht so gefesselt.

Der Grund, daß wir gefesselt werden, ist immer die bühnenmäßige Wirkung, die mit der geschichtlichen Entfernung von der Zeit der Abfassung sich verfeinert hat, vielleicht kann man sagen, eine anderswertige geworden ist. Gefesselt aber werden wir durch eine dichterische Gestalt.

Wie erklärt sich das?

Wir erhalten Anhalte für die ziemlich äußersten Gegensätze, die zwischen Mädchen möglich sind. Diese sollen in einer Figur vereinigt sein. Trotz der Unmöglichkeit glauben wir das, zunächst, weil wir auf der Bühne eben eine Figur sehen, dann durch den geschichtlichen Nebel und auf Grund der herkömmlichen Verehrung für den Dichter. Und nun erscheint unsrer Vorstellungskraft der ganze seelische Zwischenraum zwischen den zwei Anhalten als vom Dichter gestaltet. Wir bewundern wieder einmal die unerhörte Fülle des Lebens bei diesem Dichter. Otto Ludwig, der selber Dichter war, fand die „Rolle" freilich nur „so obenhinweg und skizziert"; aber auch er sah nicht, daß sie unmöglich war, da er wahrscheinlich nicht die erste Quarto verglichen hatte, so von Anfang an die unorganische Zusammenstellung der beiden Anhalte vorfand und das Überlieferte nun als Überliefertes annahm ohne tiefere Prüfung durch das dichterische Gefühl.

Er empfand aber den Polonius als ungleich und als einen

„ganz anderen in seinen ersten Szenen". Und beim Polonius ist in der Tat leichter nachzukommen.

Nach dem Auftritt zwischen Ophelia und Laertes kommt einer zwischen Polonius und Laertes. Auch hier ist die erste Ausgabe kürzer. Polonius (in der ersten Ausgabe heißt er Corambis) gibt seinem abreisenden Sohn eine Reihe vernünftiger Verhaltungsmaßregeln, wie sie für einen jungen Mann im Ausland angemessen sind. Die andern Ausgaben haben in seiner Rede an drei Stellen Zusätze gemacht, von denen der eine, er soll keinen unvernünftigen Gedanken Tat werden lassen, zwar eine bloße Selbstverständlichkeit ist, die übrigen aber im Stil der ursprünglichen Ratschläge bleiben. Der Charakter des Polonius ist also durch diese Zusätze nicht geändert. Wir haben bis jetzt einen verständigen, überlegten und tatkräftigen Mann vor uns.

Hier kann man auch ohne Vergleich der Texte sehen, daß mit dem Original etwas geschehen sein muß. Denn in späteren Auftritten erscheint Polonius plötzlich als ein alberner Mensch. Dadurch, daß bei Ophelia durch die Einschiebung schon beim ersten Auftritt für das Charakterbild die zwei gegensätzlichen Anhalte gegeben sind, konnte für Otto Ludwigs Kritik bei ihr der Tatbestand unklar werden. Bei Polonius ist er es nicht mehr. Denn angenommen, daß der Charakter, der also zugleich tätig-vernünftig und albern-geschwätzig ist, möglich wäre: jedenfalls müßte er nach allen Regeln bühnendichterischer Kunstfertigkeit vom Dichter gleich von Anfang an so angelegt sein, wie das bei Ophelia durch die Einschiebung geschehen ist.

Der Grund für die Ausgestaltung der Rolle durch die späteren Einschiebungen ist klar. Der dem Polonius ursprünglich gegebene Charakter, welcher einer Nebenfigur durchaus angemessen ist, die sich ja nicht vordrängen soll, ist für die Zuschauer gänzlich gleichgültig. Aber es war noch keine lächerliche Person in dem Stück,

der Darsteller des Polonius konnte also eine dankbare Rolle bekommen, wenn man ihm lächerliche Auftritte gab. Vielleicht hatte man bei beschränktem Personal die Rolle herkömmlich mit dem Komiker besetzt. Es ist Geist des Komikers in Polonius.

Wieder haben wir hier durch die Bühneneinschiebungen einen unmöglichen Charakter bekommen, der ja wohl mehr aufgefallen ist als Ophelia, aber doch von den meisten lange Zeiten hindurch gleichfalls ruhig aufgenommen wird.

An den beiden Nebenfiguren können wir den merkwürdigen Vorgang der Bildung Shakespearescher Gestalten klar aufzeigen, weil es sich hier jedesmal nur um zwei Linien handelt. Der Vorgang ist beim Charakter Hamlets selber der gleiche; nur müßte man hier in ermüdende Untersuchungen eingehen.

Der Text, welchen Eichhoff gewonnen hat, ist bereits durch Überarbeitung entstanden. Shakespeare nahm aus der alten Erzählung den verschlagenen, rücksichtslosen, zähen Rächer; in der Gesichtslinie des Dramas bekam bei ihm die Gestalt von selber schon etwas Gebrochenes, indem der geheuchelte Wahnsinn dargestellt ja ganz anders wirkt als erzählt. Die Zusätze der Bühnenbearbeiter gingen auf weitere Verstärkung dieser Richtung, teils ganz von selber, indem die Verwirrung in der Handlungsführung, die durch sie kam, als aus ihm kommend erscheint, und teils einfach dadurch, daß die eingeschobenen Auftritte und Selbstgespräche durch ihr verzögerndes Wirken auf den Charakter Hamlets das Licht von Neigung zum Verzögern werfen und sein Wesen eigentümlich flimmernd erscheinen lassen.

Jakob Burckhardt macht einmal eine sehr geistreiche Bemerkung über den Petersdom, die eigentlich eine Kritik der ganzen Renaissance und des Barocks ist. Er sagt, das Gebäude würde seine höchste Schönheit erst entfalten, wenn es Ruine sei.

Die Shakespearedramen, welche wir heute haben, sind zwar nicht

Ruinen, aber sie sind durch Umbauten so verändert, daß sie ästhetisch etwas Ruinen Entsprechendes geworden sind. Die Wirkung, welche sie heute ausüben, verdanken wir diesem Umstand.

II

Leidenschaft und Überlegenheit

Eine Hausfrau hat eine Aufwärterin, mit welcher ausgemacht ist, daß sie gewöhnlich den halben Tag kommen soll; dafür bekommt sie monatlich eine feste Summe. Wenn Arbeiten vorfallen, welche in dem halben Tag nicht erledigt werden können, dann soll sie länger bleiben, und diese Arbeitsstunden werden ihr besonders bezahlt.

Natürlich ist bei der Aufwärterin die Neigung vorhanden, sich die Arbeit so einzurichten, daß möglichst viel Überstunden herauskommen.

Aber die Menschen sind nicht so eingerichtet, daß man ihre Handlungen so einfach aus einem einzigen Beweggrund heraus verstehen könnte: noch mehr, sie selber richten sich ihr Inneres so ein, daß sie bei vorfallenden Selbstprüfungen niemals klare Beweggründe vorfinden. Die Aufwärterin ist eine brave, redliche Frau, die ihre Arbeit mit Hingabe und mit Liebe für ihre Aufgabe macht, und die ein starkes Ehrgefühl hat. Solche Menschen sind naturgemäß herrschsüchtig. Sie haben das Bewußtsein des besten Willens für die Sache und wissen, daß sie ihre Arbeit verstehen.

Man kann die meisten Arbeiten mehr oder weniger gründlich machen. In der Hauswirtschaft wird man immer einen Vergleich schließen müssen, denn wenn der Punkt erreicht ist, wo die Gründlichkeit zu teuer kommt, dann muß man aufhören. Da die Aufwärterin an diesem Punkt nicht zu bezahlen braucht, sondern viel-

mehr Geld bekommt, so hat sie sich nie in ihrem Leben klargemacht, daß es ihn gibt; denn die Überlegung des Volkes wird ja rein durch sein Handeln bestimmt.

Es geschieht, was nach dem Vorhergehenden anzunehmen ist: die Überstunden vermehren sich.

Die Hausfrau sucht der Aufwärterin klarzumachen, daß das nicht so weiter gehen kann, weil sie nicht so viel Geld für die Bedienung auszugeben hat. Die Aufwärterin, welche ja überzeugt ist, daß die Überstunden notwendig sind, versteht trotz aller Erklärungsversuche, daß die Hausfrau findet, sie bekomme zuviel Lohn für die Stunde, beklagt sich über die teure Zeit, das kostspielige Schuhwerk, an welchen Kummer sich durch Gedankenverknüpfung die Beschwerde über den Fettmangel anschließt, und erklärt, daß sie nicht billiger arbeiten könne.

Am nächsten Tag sollen Kartoffeln für den Winter in den Keller gebracht werden. Es ist ein Mann angenommen, der sie in einem Handwagen von der Verteilungsstelle holt. Die Aufwärterin findet, daß eine Vertrauensperson bei diesem Geschäft zugegen sein muß, und sagt, daß sie den Mann begleiten werde. Die Hausfrau erwidert, daß der Mann vertrauenswürdig ist, und daß die Begleitung wieder eine Anzahl Überstunden erzeugen werde.

Aber es nutzt alles nichts, am nächsten Vormittag verschwindet die gute Frau und kommt dann triumphierend mit dem Kartoffelmann an.

Die Hausfrau will ihr möglichst wenig weh tun, aber ein Riegel muß doch vorgeschoben werden. Sie geht also in die Küche und besorgt das Aufwaschen, das eigentlich die Arbeit der Aufwärterin ist. Wie diese am Mittag in die Küche tritt, ist also alles getan, und Überstunden sind nicht mehr möglich.

Aber daß die Hausfrau ihr die Arbeit abgenommen hat, das ist eine Kränkung für sie. Sie kommt in die Stube mit Tränen in

den Augen, erklärt, daß sie immer das Beste der Herrschaft wolle, und eine solche Beleidigung von der Herrschaft sei sehr unrecht. Die Hausfrau erwidert, sie habe ihr doch gestern gesagt, daß heute keine Überstunden gemacht werden sollen; und da sie, die Aufwärterin, nun bei den Kartoffeln gewesen sei, so habe sie, die Frau, wohl das Aufwaschen übernehmen müssen.

Hierauf sagt die Aufwärterin, wenn die Frau ein Dienstmädchen nehme, so komme sie ja freilich billiger fort, das habe sie sich ausgerechnet, aber sie könne nun eben nicht billiger arbeiten. Sie kommt also wieder auf ihren alten Gedankengang. Dann geht sie mit sehr bekümmertem Gemüt ab.

Am nächsten Tag aber kommt sie in heiterer Stimmung.

Sie erzählt, daß sie alles ihrem Mann vorgestellt hat, und der hat ihr gesagt: „Siehst du, die Herrschaft hat dir zeigen wollen, daß sie auch ihren Kopf hat." Nun hat sie die Erklärung gefunden. Sie schließt ihre Erzählung damit, es solle nun alles gut sein, aber so etwas, daß die Frau ihre Arbeit mache, dürfe ihr nicht wieder vorkommen. Es ist auch nicht nötig, daß es wieder vorkommt, denn sie wird sich nun — wenigstens für eine gewisse Zeit — nach der Einteilung der Hausfrau richten, wodurch die Überstunden eingeschränkt werden, denn sie hat nun einen Grund für das Vorgehen der Hausfrau gefunden: „daß sie auch ihren Kopf hat". Sie selber hat ja freilich, wie wir wissen, „ihren Kopf"; aber sie ist auch verständig, und weiß, daß die Herrschaft, weil sie eben Herrschaft ist, ein größeres Recht auf ihren Kopf hat wie sie, die nur Dienerin ist, und so fügt sie sich denn.

Mit abgezogenen Worten: Die Frau aus dem Volk ist nicht imstande, einen vernünftigen Beweggrund zu fassen, der außerhalb des Kreises ihrer eigenen Wünsche und Zwecke liegt; sie muß sich einen Beweggrund aus einer Leidenschaft suchen; das wäre hier

das reine Bestehen auf dem eigenen Willen; dadurch macht sie sich verständlich, was die höherstehende Frau will.

Daß der Kampf der beiden Frauen den glücklichen Ausgang nimmt, wird lediglich dadurch verursacht, daß die Hausfrau geistig so hoch über der Aufwärterin steht, daß sie den ganzen Zusammenhang ihres Denkens und Fühlens durchschaut, und daß sie die Seelengüte hat, die gute Frau mit der Schonung zu behandeln, die sie ja verdient, die aber in solchen Verhältnissen ja leider oft nicht angewendet wird.

Es sind aber nicht bloß zwei Menschen, die so zusammenstoßen; noch nicht einmal bloß zwei Bevölkerungsklassen, sondern zwei Zeiten. Und nun kommen wir auf den tieferen Sinn dieser Geschichte.

Wir sprechen immer davon, daß die Dichter allgemein menschlich sind. Sie sind es auch, und nur dadurch ist es möglich, daß uns Dichtungen aus allen Zeiten und von allen Völkern verständlich werden, daß ein Negermärchen uns so lieb ist wie eine Tragödie von Äschylos. Aber das Allgemeine liegt nur in der Möglichkeit, und zwar in der Möglichkeit des Höchststehenden. Die Hausfrau verstand die Aufwärterin, weil sie in sich auch die Möglichkeit des Gegenwirkens durch Leidenschaft hat; die Aufwärterin verstand die Hausfrau nicht, denn sie hat nicht die Möglichkeit des Erwägens von Dingen, welche sie nicht unmittelbar berühren, des „interesselosen Denkens".

Nun gibt es Dichter aus Zeiten, wo die Menschen auf dem Standpunkt der Aufwärterin stehen. Diese Dichter nehmen ihre Beweggründe immer aus der Leidenschaft. Der Hauptvertreter dieser Dichtung ist Shakespeare. Shakespeare und alle anderen Dichter, welche so arbeiten wie er, sind immer verständlich, wenigstens für einen richtig geschaffenen Menschen. Aber auf einer gewissen Höhe des Gemütes werden sie immer nur als Darsteller

eines bunten Lebens gelten können, weil man ihre Gestalten nicht ernst nehmen wird. Die antiken Tragödien gestalten ihre Menschen jenseits der Leidenschaft und können so die großen Fragen der Menschheit stellen und teilweise auch lösen, welche der in der Leidenschaft verstrickte Dichter noch nicht einmal ahnt.

In der gesamten Dichtung der Menschheit ist Homer einzigartig. Wahrscheinlich wird das daher rühren, daß an den Homerischen Gedichten bis in die alexandrinischen Zeiten gearbeitet ist. So hat man den Eindruck, daß die Figuren selbst der Götter lediglich durch ihre Leidenschaften bewegt werden, daß der Dichter aber über ihnen steht, das Gewebe der Leidenschaften durchschaut und durch Handlungsführung und Darstellung im einzelnen uns, den Lesern, die andre Auffassung gibt. Dadurch geschieht es, daß die Homerischen Gedichte, die doch nur von Blut, Mord, Raub, Leiden des Heimatlosen, Zwang und Not handeln, uns immer heiter stimmen: wir müssen, wenn wir an sie denken, uns mit Gewalt ihren fürchterlichen Inhalt klarmachen.

Bei Äschylos findet sich einmal ein Vers: „Die Klugen haben miteinander viel gemein." Der Vers hat auf Goethe, als er ein alter Mann war, einen sehr tiefen Eindruck gemacht. Er enthält auch sehr viel.

Unsere Hausfrau ist gut und klug. Wenn ein Dichter den kleinen Vorgang etwa als ein Einschiebsel in einem größeren Roman darstellen wollte, so würde ihm die Gestaltung der Aufwärterin sehr leicht werden. Die Hausfrau erfordert eine bedeutend größere Kunst, und selbst bei der größten Kunst würde ihr Charakter als Charakter die Leute doch nie so fesseln. Jedesmal, wenn Menschen unvernünftig sind, kommt etwas Einzigartiges heraus, das sich der Phantasie sofort tief einprägt; die vernünftige Handlung könnte auch von andern Menschen geschehen sein. Wenn die Hausfrau etwa rein selbstsüchtig wäre, so hätte sie doch ebenso handeln

können; die Aufwärterin hat aber in ihrer Handlung ein rundes Bild ihres Wesens enthüllt.

Nun werden die wichtigen Aufgaben der Menschheit in den Kreisen und Zeiten behandelt, welche über der Leidenschaft stehen. Sollte es so sein, daß hier die Verschiedenheit der Charaktere nicht mehr eine so große Rolle spielt? Wäre es ein Zufall, daß die malerischen Charaktere sich immer im niedern Volk und bei einer gewissen niedrigen Stufe des Verstandes finden? Daß die sogenannten Realisten, nämlich diejenigen Dichter, welche die Menschen von der Art der Aufwärterin darzustellen lieben, leicht als Humoristen erscheinen? Daß auf den Höhen des Geistes die Menschen zu Urbildern werden? Daß die Leute unwillkürlich bei denen, welche die höchste geistige Freiheit erreicht haben, den bürgerlich-sittlichen Maßstab nicht mehr anlegen, den sie an die Menschen des geistigen Mittelmaßes anlegen, daß sie hier also nicht mehr den Charakter begutachten?

Wie das sich aber auch immerhin verhalten mag, jedenfalls ist das doch klar, daß in der Dichtung, deren Urbild die alte Tragödie ist, der Charakter nicht eine so bedeutende Rolle spielen kann, als in der Dichtung, deren Urbild Shakespeare ist. Etwa: die Freude am Lear würde erlöschen mit der Freude an dem Charakter des Helden; aber die Freude an der Antigone ist unabhängig von der an dem Charakter des Kreon und der Antigone. Ich verlange von Shakespeare, daß er mir seinen Helden so darstellt, daß ich weiß, wie er sich in andern Lagen benehmen würde, als in der, in welcher ihn diese Dichtung zeigt; aber wie Kreon etwa in der Lage des Lear sein würde, das ist mir gänzlich gleichgültig; er ist mir nur wichtig in der Lage, welche er in dem Schauspiel „Antigone" hat.

Aber weiter. In jener Geschichte, die zu Anfang dieser Betrachtung erzählt wird, wäre es offenbar überhaupt zu gar keinem Zu-

sammenstoß gekommen, wenn die Aufwärterin nicht von ihrer Leidenschaft verblendet gewesen wäre, die sie alle Dinge nur von ihrem eigenen Standpunkt aus betrachten läßt, und wenn sie den Verstand gehabt hätte, welcher sich auf den Standpunkt des andern versetzen kann. Auch im Lear wäre gar kein Zusammenstoß, wenn Lear nicht von der Leidenschaft verblendet wäre, die ihm sagt, daß ihm, dem König, ja nie etwas geschehen kann, und wenn er dem — noch nicht einmal sehr hochstehenden — Verstand folgte, der ihm sagen würde, daß man einen Menschen gewöhnlich nur so weit ehrt, als er Macht hat, daß man bloßen Worten nicht trauen soll, und daß sittlich höherstehende Menschen ihre Gefühle zu verbergen pflegen. Kreon aber wird unter allen Umständen seine Tragödie erleben. Keine Einsicht kann ihn schützen. Denn er handelt ja nicht aus Leidenschaft, sondern in klarer Vernunft; er folgt keinem Trieb, sondern er erfüllt seine Pflicht; und wenn er nach seiner Tragödie noch einmal handeln könnte, dann müßte er genau dasselbe tun; sein Schicksal kann man nicht menschlich verstehen, als notwendige Folge eines verkehrten Tuns, sondern nur gläubig fühlen im Zusammenhang mit einer göttlichen Weltleitung. Mit anderen Worten: Lear ist ein Schauspiel, die Antigone ist eine Tragödie.

III

Die Charakteristik bei Shakespeare

Im Frühling 1338 hielt König Eduard III. von England Hof, inmitten seiner Herren sitzend. Er hatte einen zerstreuten Gesichtsausdruck, sein Haupt war auf die Brust geneigt; aber die Gedanken, welche seinen Geist beschäftigten, waren nur Liebesgedanken. Zu derselben Zeit war Robert von Artois, welcher aus Frankreich verbannt und nach London geflüchtet war, in der Nähe auf der

Jagd. Sein Falke jagte einen Reiher und brachte ihn ihm. Robert errötete zuerst, dann beschloß er, den Reiher Eduard zu schenken, um ihn zu einem Gelübde zu veranlassen. Man muß nämlich wissen, daß Eduard einen rechtlich sehr fragwürdigen Anspruch an den französischen Thron hatte, den er längst aufgegeben. Robert läßt den Reiher also braten und zwischen zwei silberne Schüsseln legen und bringt ihn dann feierlich zum Schloß, gefolgt von zwei Violastreichern, einem Gitarrenspieler und zwei edlen Fräuleins, welche singen. Indem er mit diesem Gefolge in den Saal tritt, ruft er aus: „Macht Raum, schlechtes Volk, laßt die Edlen durch, welche die Liebe erfaßt hat. Ich habe den feigsten Vogel gefangen, den es unter allen gibt, denn er fürchtet sich selber vor dem eigenen Schatten. So will ich ihn auch dem feigsten Manne anbieten; der ist Eduard, der sein Recht auf das edle Land Frankreich aufgegeben hat." Damit bietet er Eduard den Vogel an. Dieser wird feuerrot im Gesicht aus Zorn und Verdruß, sein Herz zittert, und er gelobt, daß er noch dieses Jahr nach Frankreich übersetzen und König Philipp mit Krieg überziehen wird, auch wenn dieser ihm ein zehnfach größeres Heer entgegenstellt. Robert beklagt sich, daß er von Philipp nach vielen Diensten übel behandelt sei; er sei aus dem Land verbannt, seiner Freunde und Schwester beraubt und seine Frau, seine Tochter und kleinen Kinder seien ins Gefängnis gebracht; dann gelobt er, gleichfalls nach Frankreich zu ziehen und zu kämpfen mit Hilfe seiner Freunde. Hierauf nimmt er seine beiden silbernen Schüsseln wieder auf, und gefolgt von den Spielleuten und den beiden Damen, welche spielen und singen, schreitet er durch den Saal zu dem Grafen von Salisbury, der in die Tochter des Grafen von Erby verliebt ist und neben ihr sitzt; er fordert ihn als den Tapfersten und Verliebtesten der Versammlung auf, den anderen ein Beispiel zu geben und als Erster das Gelübde auf den Reiher abzulegen. „Von ganzem Herzen," antwortet der Graf.

„Wenn die Jungfrau Maria hier stände und ihre Göttlichkeit ablegte, um über den Preis der Schönheit mit der zu streiten, welche ich liebe, so wüßte ich nicht, welcher von beiden ich den Vorzug geben sollte. Ich habe sie um ihre Liebe gebeten, aber sie verweigert sie mir, dennoch gibt sie mir eine freundliche Hoffnung. So bitte ich denn die Jungfrau, sie möge einen Finger ihrer schönen Hand auf mein rechtes Auge legen, so, daß es ganz geschlossen ist.“ Die Dame legt ihm zwei Finger auf das Auge, und nun schwört der Ritter, er werde es nicht eher öffnen, ehe er Frankreich betreten und in einer Feldschlacht für das Recht Eduards gegen Philipp gekämpft habe. Und er hielt das Gelübde. Der Graf von Artois wendet sich nun an die Komtesse d'Erby, und diese gelobt, keinen Ritter anzuhören, wer er auch sei, ehe das Gelübde ihres Liebhabers erfüllt ist und dann, wenn er noch am Leben ist, ihm für immer und ohne Rückhalt ihre Person zu übergeben. Robert wendet sich mit seinem Reiher nun zu Gautier von Mauny. Dieser gelobt der heiligen Jungfrau, eine Stadt, die in Sümpfen liegt und durch gute Türme verteidigt ist, einzuäschern. Sie soll ganz zerstört und ihre Besatzung abgeschlachtet werden. Dann geht er zu dem Grafen d'Erby; dieser gelobt, überall den schrecklichen Grafen Louis von Flandern aufzusuchen und ihn zum Zweikampf zu zwingen; wenn ihm das nicht gelingt, so will er aus Rache wenigstens das Land, wo er sich aufhält, unter seinen Augen verbrennen. Der Graf von Suffort will den König von Böhmen, den Sohn des deutschen Kaisers, verfolgen und ihn zum Zweikampf mit Lanze und Schwert zwingen; hier stößt Jean de Beaumont einen tiefen Seufzer aus; der König ist sein Verwandter, und die Beleidigung Sufforts macht ihn wütend; er sagt: „Er mag mich hassen, ich liebe ihn dennoch, und wenn Ihr, Suffort, nicht Eure ausschweifenden Absichten aufgebt, so gelobe ich, Euch zum Gefangenen zu machen und in die Gefängnisse des Königs von Böhmen einzuschließen, aus

denen es kein Entweichen gibt." Suffort lenkt ab, um Zwistigkeiten zu verhüten, und der Graf von Artois geht weiter mit seinen Ministrels und den beiden Damen — Töchtern von Marquis — die nun zu tanzen beginnen, um die Glut der Helden noch mehr zu entfachen. Der Abenteurer Fauguemont sagt: „Ich habe kein Eigentum in der Welt. Alles was ich kann ist, daß ich gelobe, immer der Erste in der Vorhut zu sein, den Feind zu reizen, zu plündern, brennen, morden, und weder schwangere Frauen, noch Greise, noch Kinder zu schonen." Hierauf singen die Damen das Lied: „Rechtschaffene Liebe führt uns". Jean de Beaumont ermahnt, als Robert vor ihm steht, von den Prahlereien abzulassen, denn schon mancher starke Held sei besiegt, und gelobt, dem König von England als sein Marschall in den Krieg zu folgen, ohne Rücksicht auf den Nachteil, den es für ihn haben kann; wenn aber der König von Frankreich seine Verbannung aufhebe, so werde er sich von dem König von England lossagen. Endlich tritt Robert mit seinem Gefolge an die Königin und kniet vor ihr nieder. „Vasall," sagt sie, „ich kann nichts tun ohne Einwilligung meines Gatten." Eduard sagt, er bewillige im voraus alles, was sie geloben werde; da gelobt sie: „Ich erwarte ein Kind; und ich gelobe, daß es nicht eher das Licht der Welt erblicken soll, als Ihr mich über das Meer geführt habt, um Euer Gelübde zu erfüllen. Sollte das Kind eher wollen geboren werden, so will ich lieber mit diesem Messer hier mich durchbohren und so mich und das Kind töten." Von Entsetzen erfüllt über dieses Gelübde verbot Eduard ihr, weiter zu reden. Der Reiher wurde zerlegt, und die Königin aß von ihm.

Diese Geschichte hat doch gewiß Ähnlichkeit mit einem Auszuge eines Shakespeareschen Auftritts, sie ist aber ein Auszug aus einem altfranzösischen Gedicht. Die Ähnlichkeit entsteht dadurch, daß der alte französische Dichter seine Personen in genau derselben Weise charakterisiert, wie Shakespeare.

Die Menschen sind ja zu allen Zeiten dieselben, und der Begriff des Allgemein-Menschlichen, soweit er ein vernünftiger Begriff ist, hat diese Tatsache zur Voraussetzung. Aber sie sind auch zu allen Zeiten verschieden, und die Verschiedenheit ist oft so groß, daß sie die Gleichheit verdeckt. Shakespeare, wie viele englische Dichter, betont die Eigenschaften zweiten Ranges, die, welche durch Rasse, Stand und Zeit sich über die des ersten Ranges des Allgemein-Menschlichen lagern, in hervorragendem Maße; diesem Vorgang, den ich den malerischen im Gegensatz zu dem gestaltenden nennen möchte, verdankt er zum großen Teil die Eindringlichkeit und scheinbar so außerordentliche Naturwahrheit seiner Charaktere.

Die Menschenart, welche in einer Zeit herrscht, drückt der Zeit in allem ihr Gepräge auf, sie bestimmt auch die Charaktereigenschaften zweiten Ranges. Im Feudalismus sind alle Charaktere mehr oder weniger ritterlich, in der absoluten Monarchie höfisch, und heute bürgerlich. Shakespeare findet noch den ritterlichen Menschen vor, und ihn stellt er mit seinem Realismus, das heißt der malerischen Betonung des Zweitrangigen dar; der alte französische Dichter hat mit ähnlicher Absicht charakterisiert, und daher stammt die auffallende Ähnlichkeit.

Für uns Heutige sind Shakespeares Beweggründe oft unzureichend. Unzureichend ist für unsere Begriffe auch die Art, wie Robert den König zu seinem Gelübde bewegt. Wenn zu einem amerikanischen Millionär heute ein Mann kommt, um ihn zu einem Feldzug gegen einen andern Millionär zu bestimmen, so wird sich der Millionär zuerst fragen: was hat der Mensch dabei, daß er mich für diese Sache in Bewegung setzen will? Er würde kaltblütig lächeln, wenn der andere ihn in so kindlicher Weise in Wut bringen wollte, und wenn er in bewegtere Stimmung geriete, dann doch sicher gegen den Mann selber. Nur wenn man ihm die kaufmännischen Möglichkeiten vorrechnete, würde man ihn bewegen.

Aber dieser Amerikaner ist nicht etwa weniger leidenschaftlich, wie der alte König; was ihn treibt, ist doch schließlich ein unbändiger Trieb zur Macht. Was den König treibt, erscheint uns als bloße Eitelkeit, und Eitelkeit hat für uns nicht mehr die Würde der Leidenschaft, sie erscheint uns kindlich.

Wenn wir Eitelkeit mit unter die Leidenschaften rechnen wollen, so können wir jedenfalls sagen, daß sie die allgemeine Eigenschaft der Leidenschaften teilt, den Menschen zu blenden und seiner gesunden Vernunft zu berauben; bei den übrigen Leidenschaften fassen wir das noch heute als Blendung auf, bei der Eitelkeit erscheint das uns jetzt als einfache Dummheit. Es wird wohl niemanden heute geben, der nicht Eduard als dumm empfindet. Ebenso dumm aber sind Lear und Othello, wir würden das sofort einsehen, wenn wir die Schauspiele nicht als Dichtwerke so genau kennten, sondern das erstemal in einem Zuge läsen. Endlich äußern sich die Menschen mit einer so maßlosen Heftigkeit, sind so unempfindlich gegen die Leiden anderer, daß wir sie uns nur als roh vorstellen können; dabei aber lassen sie uns doch nie vergessen, daß sie vornehme Leute sind, und wir treffen bei ihnen nie einen gemeinen Zug.

Höchst merkwürdig ist das letztere sehr oft in Shakespeares Charakteren; da, wo er einen gemeinen Menschen braucht, gestaltet er immer einen vornehmen Mann, der zum Schurken geworden ist, der dann als gewissermaßen teuflisch erscheint, wie Jago; oder einen zerlumpten Edelmann, der komisch ist, wie Falstaff; den einfachen, schlichten, gemeinen Lumpen, der nichts anderes kennt wie seine Gemeinheit und diese für allgemein menschlich hält, wie etwa der Held in Ibsens Bund der Jugend, dieses heute so verbreitete Urbild kennt er gar nicht.

Der Feudalismus ruhte auf den Menschen, naturgemäß mußte er die Möglichkeiten des einzelnen überschätzen, den einzelnen zu den denkbar größten Leistungen antreiben, und sein Selbstgefühl

auf den höchsten Gipfel bringen; Verhältnisse, Dinge und gegnerische Menschen mußten als nichts gelten. Wurden durch diese Gesinnung einerseits außerordentliche eigene Leistungen erzeugt, so andrerseits auch fabelhafte Lügen, Aufschneidereien, Prahlereien und ebenso jene reizbare Eitelkeit. Die Dichtung hat zwei Auflösungen dieser Gesinnungen gebracht: die des Lebens bei Cervantes und die dichterische bei Ariost. Auch Shakespeare steht schon am Beginn einer neuen Welt: aber während Cervantes und Ariost schon neue Menschen waren, war er noch selber mittelalterlicher Mensch; während jene einen Eduard komisch gefunden hätten, fand er ihn tragisch; er erlebte den Kampf des mittelalterlichen Menschen mit der neuen Zeit und sein Unterliegen nicht als Sieger, sondern als Besiegter.

Wenn wir Shakespeare richtig verstehen wollen, so müssen wir das immer bedenken. Shakespeare ist bei uns in Deutschland durch die Dichter durchgedrückt, und wir dürfen uns darüber nicht täuschen, daß er volkstümlich immer noch nicht geworden ist; Schiller ist volkstümlich, Shakespeare war zu seiner Zeit in England volkstümlich, denn Schiller drückt heute das Volksempfinden aus, in Shakespeare fand sich das damalige englische Volk. Mit den dichterischen Fähigkeiten hat das natürlich nichts zu tun.

Ob die große Schätzung, welche unsere Dichter für Shakespeare hatten, sich auf die Dauer halten kann, wird man noch sehen müssen. Das alte französische Gedicht, das oben im Auszug gegeben ist, ist in seiner Art vorzüglich und kann sich getrost neben einen Auftritt von Shakespeare stellen durch die Kraft der Charakteristik, die malerische Darstellung der Lage, die Wucht des Ganzen der Handlung, die sehr kluge künstlerische Gruppierung der Dinge; dennoch wird es den Leuten gegenwärtig nur als eine Wunderlichkeit vorkommen. Das Bedenkliche bei Shakespeare ist, daß er mit den Charaktereigenschaften zweiten Ranges baut, sein Gerüst nicht mit den ersten Eigenschaften baut wie die antiken Tragiker; so wird

man im Lauf der Zeit immer weniger ihn gefühlsmäßig aufnehmen können, immer mehr gedankliche Vorbereitung für sein Verständnis nötig haben.

IV

Episch und dramatisch

Ein alter Geschichtsschreiber, Saxo Grammaticus, erzählt, daß ein Unterkönig von Jütland, namens Horwendill, durch seinen Bruder Fingo ermordet wird. Fingo weiß die Witwe Geruthe für sich zu gewinnen, indem er ihr vorredet, Horwendill habe ihr nach dem Leben getrachtet, und beredet sie, ihn zum Manne zu nehmen. Der erwachsene Sohn Horwendills, Amleth, sieht ein, daß Fingo seine Rache fürchten muß, und stellt sich daher wahnsinnig. Fingo macht eine Probe auf seinen Wahnsinn, indem er ihn mit einem schönen Mädchen zusammenbringt; die Probe mißglückt; dann läßt er ihn allein mit der Königin sprechen und das Gespräch belauschen; Amleth ermordet den Lauscher und macht dann seiner Mutter Vorwürfe, welche sie das Unrecht ihrer Handlungsweise einsehen lassen. Endlich schickt ihn Fingo mit zwei Gefährten an den König von England mit der schriftlichen Weisung, ihn zu ermorden; Amleth öffnet die Briefe und ändert sie so, daß die Begleiter ermordet werden. Am englischen Hof erweckt er eine große Achtung durch seine außerordentliche Klugheit und gewinnt die Tochter des Königs zur Frau. Nach einem Jahre kehrt er allein und in Bettlertracht nach Jütland zurück; er kommt zur Feier seines Todes im Palast seines Stiefvaters. Indem er die Rolle des Wahnsinnigen weiter spielt, gelingt es ihm, alle Gäste (die Vornehmen, welche die Anhänger des Fingo sind?) betrunken zu machen; dann wickelt er sie in ein Netz, welches er hat vorbereiten lassen, und steckt den Palast an, daß sie alle umkommen; den König ermordet er. Nun beruft

er eine allgemeine Versammlung und stellt dem Volke alles dar und wird von ihm zum König gewählt, weil er „die kühnste Tat mit der verborgensten List vorbereitet, mit unglaublicher Festigkeit durchgeführt hatte“. Endlich kehrt er nach England zu Schwiegervater und Gattin zurück.

Was vielleicht geschichtlich an der Begebenheit ist, das können wir auf sich beruhen lassen. Dem Geschichtsschreiber lag ein altes vorchristliches oder auf vorchristliche Zeit zurückgehendes Epos zugrunde, das in der Art der alten nordischen Epen aus Einzelballaden entwickelt war und nicht seine letzte Form gefunden hatte wie die Odyssee, offenbar auch nicht jene klare sinnliche Anschauung besaß, welche die Homerischen Epen auszeichnet, sondern noch viele Bestandteile enthielt, die im Mythisch-Gedanklichen steckengeblieben waren. Die Erzählung ist also der Inhalt eines unvollkommenen Epos (es könnte dichterisch sehr bedeutend gewesen sein), aber doch eines Epos; und die Erzählung zeigt ganz den epischen Geist.

Odysseus ist eine durchaus handelnde Natur, im Epos aber erscheint er immer als der Dulder, wirkt er leidend, als ein Mann, über den die Götter verfügen. Dieser merkwürdige Gegensatz von Charakter des Helden und Wirkung ergibt sich aus den handwerklichen Bedürfnissen des Epos.

Wir gehen heute bei der Betrachtung der Dichterwerke gewöhnlich vom Charakter der Gestalten aus. Das ist aber ein falscher Ausgangspunkt. Der Dichter beginnt mit der Handlung, und die Darstellung der Handlung ergibt ihm die Charaktere.

Beim Epos ist nun die Handlung so beschaffen, daß ein Ziel feststeht, der Inhalt des Epos aber die Widerstände sind. Dadurch wirkt der Charakter des epischen Helden stets als leidend; er hat keine andere Aufgabe, als Widerstände zu bekämpfen; das Handelnde sind die Widerstände.

Man sieht, daß eine Heimkehr ein sehr dankbarer epischer Stoff war: man kann der Reihe nach die Widerstände vorführen, die keinen inneren Zusammenhang haben, sich also nicht irgendwie dramatisch verwickeln können, und hat dabei die Gelegenheit, eine bunte Welt episch und ruhig darzustellen, welche durch die gemeinsame Spannung der Heimkehr zu einem Kunstwerk wie durch einen Rahmen zusammengeschlossen wird. Die ungeheure Überlegenheit der griechischen Dichtung über jede andere Dichtung sehen wir auch an diesem Beispiel; sie rührt gewöhnlich vor allen Dingen von der verständigen Stoffwahl her, die aus dem fast stets sichern Stilgefühl der griechischen Dichter entstammt.

Ein Sohn, der seinen Vater rächen will, nach den alten Anschauungen rächen muß, gibt einen nicht so günstigen epischen Stoff ab. Die Widerstände, deren Darstellung der Inhalt des Epos ist, folgen nicht unverbunden hintereinander, wie bei dem Mann, der von Land zu Land fährt, sondern sie müssen notwendig untereinander verbunden sein, da sie sich ja alle an einem Orte befinden und alle schließlich auf eine Person zurückgehen müssen, den Mörder des Vaters.

Dadurch, daß dieser Mörder auch noch die Mutter geheiratet hat, kommt eine auseinandertreibende Kraft in den Stoff, die ihn der Tragödie nahe bringt.

Entweder hat die Mutter vorher um die Ermordung gewußt; das ist das Natürliche.

Oder sie hat nichts von der Ermordung gewußt; in diesem Fall haben wir schon im Stoff ein Element der Unwahrheit.

Wenn wir hier von Unwahrheit sprechen, so sprechen wir von Unwahrheit im höchsten Sinn: in der Natur kann alles geschehen; aber alles, was geschieht, ist deshalb noch nicht wahr im höchsten Sinn, der für das Kunstwerk gilt.

Im ersten Fall, wenn die Mutter von der Ermordung gewußt

hat, haben wir die Tragödie des Orestes. Die Mutter hatte ein Liebesverhältnis mit dem Oheim; die beiden ermordeten den Vater; der Sohn hat die Pflicht der Rache.

Könnte man sich denken, daß ein Grieche hier den Stoff für ein Epos gesehen hätte? Orest muß dem Ägisth verdächtig sein, es könnte sich alles so abwickeln wie in der Geschichte des Amleth; aber dieselbe Vernunft, welche den Griechen Äschylos und seine Vorgänger, die an der Geschichte gearbeitet haben, dazu trieb, die Mutter an der Ermordung teilnehmen zu lassen, dieselbe Vernunft trieb auch gleich zur tragischen Erfassung des Stoffes.

Das Kind entsteht aus Vater und Mutter, Vater und Mutter sind in ihm enthalten, und das liebende Gleichgewicht der väterlichen und mütterlichen Lebenskraft in ihm stellt seine Persönlichkeit dar. Wenn so Fürchterliches geschieht, daß die Mutter den Vater ermordet, dann wird für den Sohn der ganze Grund seines Seins in Frage gestellt; wenn er dann noch den Mord des Vaters durch Mord der Mutter rächen muß, dann muß er doch selber zusammenbrechen. Man denke nicht an irgendeine triviale Wirklichkeit, wo unter gemeinen Menschen solche entsetzlichen Taten geschehen, denn die gemeinen Menschen fühlen ja eben ihre Taten nicht; sondern man denke an vom Dichter geschaffene Gestalten vom höchsten Gefühl und von vollkommener Natur.

Ja, der Zusammenbruch muß so furchtbar sein, daß auch die höhere Welt mit zusammenstürzt, denn unsere höhere Welt ist ja nur der Widerschein unserer eignen Seele. Mit dem tiefen Gefühl für den Naturzusammenhang, das die griechische Dichtung hat, ist deshalb bei Äschylos die Tat des Orest mit dem Zusammenbruch der alten Religion der Eumeniden und der Herrschaft der neuen Götter Apoll und Athene, mit einer Art Vorahnung des Protestantismus im Areopag, verbunden. Wahrer kann Religion nie gefühlt werden, wie hier, hier sind wir an der Quelle der Religion.

In der Amlethgeschichte ist angenommen, daß die Mutter nichts von der Ermordung gewußt hat.

Noch einmal: in der Wirklichkeit ist das durchaus möglich. Aber eine solche Frau, die imstande ist, ahnungslos den Mörder ihres Gatten zu heiraten, muß ganz stumpf und ohne Gefühl sein, sie muß noch nicht einmal den natürlichen, einfachen Verstand haben, der in einem solchen Fall doch Argwohn schöpfen muß; man kann sich normalerweise in der Wirklichkeit das nicht anders denken, als daß sie eine Neigung zu dem Mörder hat, welche den Argwohn übertäubt; aber dann ist sie in Wirklichkeit ja doch seine Mitschuldige; was bedeutet noch der Schritt zu der Mittäterschaft? Nur eine Gelegenheit, nichts weiter. Das ist eine kleine Verschiebung der zufälligen Wirklichkeit, im besten Fall des zufälligen empirischen Charakters, der etwa eine gewisse Unentschlossenheit aufweisen mag oder andere Eigenschaften von Bedeutung zweiten Ranges; aber für die Seele, auf die es in der Tragödie allein ankommt, macht der Schritt oder sein Fehlen keinen Unterschied aus.

Wie man sich verstandesmäßig auch den Zusammenhang erklären mag, für das Gefühl wird in der Amlethgeschichte die Mutter immer unklar bleiben, deshalb auch die Stellung des Sohnes zu ihr. Allein durch diese Unklarheit aber ist es möglich gewesen, daß die auseinandertreibende Tatsache, die Heirat der Mutter mit dem Mörder des Vaters, nicht zur Wirksamkeit gelangte, daß der Stoff immer noch episch gefaßt werden konnte. Überall, wo die Mutter auftaucht, ist sie entweder überflüssig und setzt den Dichter in Verlegenheit, oder sie wirkt nicht wahr; aber diese Schwäche steht dann nur neben den andern Schwächen des Stoffes.

Auf dem Bericht von Amleth bei Saxo ruht nun im letzten Grunde der Hamlet des Shakespeare. Da hier nicht eine literarhistorische Untersuchung geplant ist, sondern eine handwerkliche Betrachtung, so sind die Zwischenglieder unwichtig, und was von

andern etwa an der Geschichte verändert ist, das können wir, auch wenn wir es wüßten, abkürzend deshalb ruhig Shakespeare zuschreiben.

* * *

Wenn wir die Art betrachten, wie Shakespeare die Geschichte behandelt hat, dann können wir seine Arbeitsweise studieren und vermögen die Art seines Dramas zu erkennen.

Man faßt unter dem Wort „Drama" und selbst „Tragödie" Dinge zusammen, die nicht zusammen gehören. Die Zeit Shakespeares hat noch genau gewußt, daß ein Shakespearesches Stück und eine Tragödie des Seneca nichts Wesentliches miteinander gemein hatten; sie hat keine begrifflichen Unterschiede gemacht, sondern sich Wertunterschiede vorgestellt; aus den lateinischen Rhetorenstücken war ja keine Kenntnis des griechischen Dramas zu schöpfen, und man konnte sich nur helfen, indem man dumpf eine Überlegenheit der Antike annahm; die griechischen Dramatiker aber hat man überhaupt nicht verstanden, wie man ja denn damals nicht die Griechen las, sondern die hellenistischen und lateinischen Dichter, und unter diesen solche, die heute niemand mehr in die Hand nimmt. Man kann kühn behaupten, daß die erste wirkliche Ahnung von den griechischen Tragikern auf der Höhe der deutschen klassischen Zeit zu finden ist.

Wir müssen weiter ausholen, wenn wir die Lage Shakespeares verstehen wollen.

Vor allem müssen wir unsern heutigen Begriff von Literatur vergessen. Diese ist erst in der Renaissance entstanden. Während die alte Art von Dichtung noch lebendig war, bildete sich die neue Art, die Literatur. Beide hatten so wenig miteinander gemein, daß ein Mann ahnungslos gleichzeitig auf beiden Gebieten arbeiten konnte, wie gerade Shakespeare selber: durch seine Epen gehört er der neuen Literatur an, mit seinen Dramen steht er in der Bewegung der

alten Dichtung. Denken wir etwa an den Unterschied von Hans Sachs und Opitz, wenn wir uns die Dinge anschaulich machen wollen. Der beständige Irrtum, den man heute in bezug auf Shakespeare begeht, ist das Verkennen dieses Unterschiedes der alten Dichtung von der Dichtung, die wir heute allein kennen, der Literatur.

Die neue, literarische, Dichtung ruht bewußt auf der Persönlichkeit; die alte Dichtung wird bewußt als Handwerk geübt; die neuere hat daher immer die Neigung, bloße Persönlichkeitsäußerung zu werden, und Kritik wie Literaturgeschichte fassen sie auch kindlich als solche auf; die alte Dichtung steht jenseits der Persönlichkeit, und es ist deshalb nur in bestimmten Fällen möglich, einzelne Dichterpersönlichkeiten in ihr greifbar festzustellen. Von Gelehrten, nämlich von den Gebrüdern Grimm, ist das Wort „Volksdichtung" für diese Art Dichtung ausgegangen. Das Wort ist irreführend und hat sehr falsche Begriffe erzeugt. Ein Volk kann nie dichten; dichten kann nur immer ein Einzelner, und zwar ein Dichter, er mag nun vogelfrei leben oder irgendeinen bürgerlichen Beruf haben, ganz wie heute.

Ein sehr schwierig zu erkennender Umstand ist hier noch zu betrachten: nämlich, inwieweit die Dichtung vom Dichter erlebt ist.

Für uns Heutige ist es selbstverständlich, daß eine wertvolle Dichtung nur erlebt sein kann. Auch die griechische Dichtung der nachepischen Zeit war offenbar immer erlebt, bis dann im Hellenismus wieder unerlebte Dichtung kommt. Wem es etwa gelingt, die Persönlichkeit des Sophokles zu verstehen, der mit neunzig Jahren im Ödipus auf Kolonos sich die Befreiung errungen hat, der kann ein Erleben verfolgen, wie es Dichter wenigstens seitdem nicht mehr gehabt haben, wahrscheinlich doch auch andere Leute nicht. Wie weit war aber die alte, die „Volksdichtung", erlebt?

Ich möchte ein zunächst vielleicht schnurrig wirkendes Beispiel nehmen: unsern Hans Sachs. Hans Sachsens Werke sind Volks-

dichtungen im alten Sinn. Sie sind gewiß nicht gut; aber wenn man sie genau betrachtet, so liegt der Hauptfehler in der Sprache. Sie sind wenigstens von richtigem Gefühl, gesunder Vernunft und reiner Natur; die Gewöhnlichkeit und die Roheit sind immer durch eine nette Schalkhaftigkeit gemildert; nur die Sprache gibt keinen Dichter her; wieweit das am Dichter liegt, wieweit an der damaligen Sprache, das ist wohl nicht zu unterscheiden, denn einen guten Dichter aus der Zeit haben wir nicht.

Nun, das ganze Werk Sachsens ist doch nur dadurch möglich, daß er sein Dichten nicht erlebt hat; daß er wie ein Spiegel alles dichterische Mögliche, Tatsächliche, Gesehene und Gehörte, das vor ihn kam, aufgefangen und treu und ehrlich wiedergegeben hat auf seiner Oberfläche.

Hans Sachs werden wir uns unwillkürlich immer als alten Mann denken, die alten Volksdichter auch: als Menschen, in denen Erfahrung und Wissen herrscht und nicht Leidenschaft.

Die Ruhe des Epos entsteht dadurch, daß der Dichter nicht leidenschaftlich erlebt und ein Abbild seines Gemütszustandes gibt, sondern daß er mit vollendetem Können Vorgänge darstellt, an denen er innerlich unbeteiligt sein kann. Flaubert war innerhalb einer literarischen Zeit, und soweit das heute überhaupt möglich ist, eine solche Dichternatur.

Zeiten, in denen die Dichter nicht erleben, sind also die epischen Zeiten der Dichtung. Am vorteilhaftesten ist es, wenn die Dichter dann wirklich Epen schaffen; es können aber durch seelische Unruhen sich die Instinkte der Völker schwächen, und es kann dann epische Begabung sich in andern Formen äußern. So ist die Ballade (die alte Volksballade) entstanden, als eine lyrische Auflösung und oft genug als eine lyrische Vorstufe des Epos. So ist auch die Form des Dramas entstanden, welcher das Shakespearesche Drama angehört.

Es ist deshalb so schwer, klar in diesen Dingen zu sehen, weil wir auch das griechische Altertum immer noch durch die hellenistische, von den Römern übernommene Brille sehen.

Die hellenistische Auffassung der Dichtung ist nun genau die Auffassung der Renaissance; auch die Hellenisten kennen nur die Literatur. Aber die Hellenisten haben uns auch die alte griechische Literatur überliefert, und wir können nicht ahnen, wieviel von Homer aus Alexandria stammt; aber von aller alten „Volksdichtung" ist die griechische eigentlich die einzige, die uns noch vertraut ist, außer Shakespeare. Wir werden sehen, daß auch bei Shakespeare ein Problem ist, was er eigentlich selber geschrieben hat, wenn auch freilich ein anderes Problem als bei den griechischen Dichtern, denn hier haben nicht spätere Zeiten überarbeitet, sondern das praktische Bedürfnis der lebendigen Bühne.

Die Schwierigkeit ist nämlich die, daß die alte Dichtung im höchsten Maß unliterarisch ist, weil sie immer lebendig war. Deshalb hat sich nur sehr wenig von ihr erhalten, das dann sich durch einen reinen Zufall gerettet hat, und es ist natürlich nicht gesagt, daß das nun gerade das Vorzüglichste war. Das meiste, das wir von ihr wissen können, müssen wir uns mühselig aus späteren Überarbeitungen erschließen.

* * *

Ehe wir weiter gehen, müssen wir uns über den heutigen Zustand der Shakespeareschen Stücke klar werden. Die Werke Shakespeares sind uns bekanntlich nicht in Drucken erhalten, die von ihm selber veranstaltet und beaufsichtigt sind. Die Gesamtausgabe in Folio erschien nach seinem Tode, ohne irgendeine Autorisierung oder auch nur Berechtigung angeblich von zwei Schauspielern besorgt; die älteren, bei Shakespeares Leben erschienenen Quartausgaben von einzelnen Dramen, die starke Verschiedenheiten unter

sich und von der Folio aufweisen, waren unrechtmäßige Drucke, von denen man jedenfalls nicht sicher weiß, wie sie zustande gekommen sind. Die Behauptung der Folio, daß sie nach den Originalmanuskripten gedruckt sei, ist unwahr, denn überall da, wo Quartausgaben vorliegen, hat man nachgewiesen, daß sie nach diesen druckt.

Es ist das große Verdienst von Theodor Eichhoff, aus diesen Tatsachen die notwendigen Schlüsse gezogen zu haben.

Die herrschende Vorstellung, nach welcher man urteilt, ist, daß Shakespeare gearbeitet hat wie ein heutiger literarischer Dichter, der sein Drama schreibt, bei Bühnen einreicht und drucken läßt. Die mit dieser Auffassung im Widerspruch stehenden Tatsachen werden zwar berichtet, aber übersehen, wie das ja mit Tatsachen immer geschieht, wenn man nichts mit ihnen anfangen kann.

Nun war Shakespeare aber nur in den Epen ein literarischer Dichter genau in dem Sinn, wie ein heutiger Dichter das ist; seine Dramen sind „Volksdichtung“ in dem alten Sinn.

Eichhoff entwickelt seine Anschauung so:

Wenn ein Dichter damals ein Drama geschrieben hatte, so verkaufte er es einem Theater, dessen Eigentum es wurde. Dieses Theater führte es auf und suchte den möglichst großen Vorteil aus ihm zu ziehen. Es sind uns nun Rechnungen überliefert, wonach Dichter Dramen überarbeiteten und Szenen zudichteten. Die Drucke der Shakespeareschen Dramen müssen nach solchen Handschriften stattgefunden haben, nach denen die Stücke gespielt wurden, die man heute Regiebücher nennen würde. Ob die Quartausgaben so zustande gekommen sind, daß ein ungetreuer Angestellter ein solches Regiebuch heimlich abschrieb, oder ob die Verleger Leute in das Theater schickten, die mit einer Art Kurzschrift die Aufführung nachschrieben, ist hier ganz gleichgültig. Jedenfalls sieht man nicht recht ein, wie diese Verleger hätten an Originalhandschriften kom-

men sollen. Die Schauspieler, welche später die Folioausgabe machten, werden sie gleichfalls nicht gehabt haben, denn es hatte doch auch niemand beim Theater ein Interesse daran gehabt, die Originale aufzuheben.

Man denke sich den Betrieb einer heutigen Filmfabrik, und man wird eine angemessene Vorstellung von den Verhältnissen bekommen.

Aber nicht genug, daß das Regiebuch, nach dem gedruckt wurde, nicht mehr mit der Originalhandschrift übereinstimmte; um sein Buch schöner und länger zu machen, ließ der Verleger noch Szenen einschieben.

Irgendeinen äußeren Anhalt dafür, was umgearbeitet und zugesetzt ist, haben wir nicht. Wir haben nur eine Anzahl Stücke, die auf den Namen Shakespeares gehen, einer im übrigen beglaubigten Persönlichkeit, die sonst noch die kleinen Epen geschrieben hat, und der man auch eine Sonettensammlung zuschreibt; von welchen Stücken wir auf Grund der historischen Zeugnisse mit Sicherheit annehmen können, daß sie nicht so aus der Feder des Dichters geflossen sind, wie wir sie haben.

Eichhoff hat nun in einem Fall, beim Hamlet, den Versuch gemacht, einen kritischen Text herzustellen. Da keine äußeren Anhalte vorhanden sind, so hat er mit inneren Gründen arbeiten müssen. Sein Text ist in der „Anglia" gedruckt.

Innere Gründe stehen ja heute in schlechtem wissenschaftlichem Ansehen. Das ist durchaus begreiflich, denn bei ihnen wird die Subjektivität des Forschers immer eine große Rolle spielen müssen. Aber ohne sie kommt man bei unserer Frage nun einmal nicht weiter, und man kann es doch eigentlich nicht wissenschaftlicher nennen, wenn man einfach den Kopf in den Sand steckt und sich mit dem sogenannten Normaltext beruhigt. Mir scheint, daß die einzige Möglichkeit eines ersprießlichen Forschens wäre, wenn recht viele andere Forscher den Text Eichhoffs kritisieren würden, denn

bei der Mitarbeit vieler müßte doch die Fehlerquelle der Subjektivität verschwinden.

Beim Hamlet liegen nun zwei Quartausgaben vor, Q_1 und Q_2, außer der Folioausgabe F. Die Unterschiede zwischen Q_2 und F sind schon auffällig genug, immerhin aber nicht unerhört; Q_1 aber bietet einen gänzlich andern, vor allem viel kürzeren Text.

Um kurz zu sein: Eichhoff nimmt an, daß Q_1 der Abdruck einer Theaterhandschrift ist, in welcher also die Zusätze, die für den Verleger gemacht sind, fehlen, was auch mit den Titeln der beiden Ausgaben übereinstimmt. Er geht dann so vor: „Wollen wir in der ältesten Hamletausgabe das Echte von dem Unechten scheiden, so dürfen wir uns durchaus kein Bild von diesem Echten machen. Wir haben keine andere Aufgabe, als den uns vorliegenden Text aufs sorgfältigste und eindringlichste zu kritisieren. Sollte als Resultat unserer Kritik zufällig ein einheitlicher Text übrigbleiben, so wäre damit auf praktischem Wege der Nachweis erbracht, daß die älteste Hamletausgabe nach einem Theatermanuskript gedruckt worden ist; denn wir hätten dann das Theatermanuskript in einen einheitlichen Kern (= Originalmanuskript) und Zusätze zerlegt."

Ein einheitlicher Text kommt nun wirklich zustande; und jetzt ist mit einem Male die Frage der Shakespeareschen Dramen in das richtige Licht gestellt.

Es steht mir nicht zu, an der Arbeit eines Lebens, wie es die bewunderungswürdige Tat Eichhoffs ist, herumzumäkeln. Ich habe in einigen geringeren Punkten Zweifel, die vielleicht gar nicht berechtigt sind; in der Hauptsache aber, auf die es ankommt, muß Eichhoff unzweifelhaft recht haben, denn er hat ein wirkliches Dichtwerk, das aus einem Menschen organisch geworden ist, aus einem unorganischen Gebilde herausgeholt.

Wer die Bühne kennt, der weiß, daß ein tiefer Gegensatz zwischen „Theater" und Dichtung besteht. Theater, wenn es talent-

voll, das heißt vor allem mit Temperament gemacht wird, geht auf augenblickliche, starke Wirkung. Der Zuschauer steht so im Bann, daß er gar nicht merkt, wenn diese Wirkung auf Kosten der dichterischen Vernunft vor sich geht, denn der Schauspieler, der im Augenblick sinnlich vor uns steht, überzeugt stets. Der Shakespeare, den wir heute haben, ist durchaus „Theater"; der Shakespeare, den Eichhoff herausschält, ist ein Dichter: die Theaterbearbeitung, die ihn theatralisiert hat, hat ganz etwas anderes aus ihm gemacht, als er ursprünglich war.

Wir wollen bei unserem Hamlet bleiben.

Dieser Prozeß der Theatralisierung, der durch namenlose Arbeiter mit dem ursprünglichen Text Shakespeares vor sich ging, ist nichts grundsätzlich anderes, als was Shakespeare selber mit seiner Vorlage gemacht hat.

Die „Volksdichtung" kennt kein geistiges Eigentum. Wie in gewissen Zeiten der Abschreiber und der Schriftsteller oft eine Person sind, so geht es auch mit der Dichtung. Ein dichterisches Werk ist geschaffen, es lebt seine Zeit, es kommt eine neue Zeit mit anderen Ansprüchen, es wird umgearbeitet; es lebt wieder seine Zeit, es wird zerteilt, mit einem andern zusammengearbeitet, es lebt wieder so eine Weile; dann wird es von neuem umgedichtet. Unsere Literaturwissenschaft, die in der heutigen Literatur befangen ist, spricht da immer von „Umgestalten des Stoffes". Das ist ein falscher Ausdruck. Nicht ein Stoff wird neugestaltet, sondern eine Dichtung wird umgearbeitet.

Wir sahen schon, daß die Volksdichtung ihrer Natur nach episch sein muß. Solches Umarbeiten ist auch nur bei epischen Werken möglich. Es geschieht nicht bei Lyrik: hier ist es immer ein Auflösen der Form, also Verschlechtern; beim Drama wäre es ebenso; in beiden Fällen gilt das Wort von Wilhelm Schlegel, daß wer

eine alte Dichtung als Rohstoff behandle, nichts weiter tue, als daß er die Dichtung in ihren Rohstoff auflöse.

Zu der Zeit, als Shakespeare dichtete, ging nun durch ganz Europa eine merkwürdige Bewegung: alle alten Volkserzählungen wurden entweder für den neuerfundenen Druck in Prosa umgearbeitet, oder für die gleichzeitig entwickelte Bühne in Szene gesetzt. Beide Arten von Umarbeitung sind sich verwandt; es wird für den Inhalt alter epischer Gedichte eine neue Form gesucht.

Man mache sich den Unterschied vom antiken Drama klar: hier sucht die aufs tiefste erschütterte Seele einen lyrischen Ausdruck, der auf eine Menge gleichzeitig wirken kann, um in dieser religiöse Gefühle gleich denen des Dichters zu erzeugen. Bei diesem neuen Drama aber wird einfach der Rhapsode, welcher der Menge einen Gesang vortrug, durch Schauspieler ersetzt, welche den Inhalt des Gesanges vorspielen. Dieses Drama ist nur dialogisierte Erzählung. Bei der ersten Aufführung der Eumeniden sollen Kinder gestorben sein, Frauen Fehlgeburten gehabt haben. Die Berichte werden ja nicht wahr sein; es ist immerhin bezeichnend, daß solche Dinge berichtet wurden.

Eine dialogisierte Erzählung ist der Ur-Hamlet, der Text Eichhoffs.

An zwei Stellen in Europa arbeiteten damals höhere Begabungen: in Spanien und in England. Wer den Ur-Hamlet liest, wird die große Ähnlichkeit mit der Art des Lope de Vega nicht verkennen können: in der Tat, dieser Shakespeare, der echte Shakespeare muß ja Lope ähnlich sein, denn er arbeitet unter denselben Bedingungen, für denselben Zweck, in derselben Art, an demselben Stoff.

Auf Lope de Vega steht der Versuch des großen spanischen Dramas. Die spanische Frömmigkeit ist uns ja ganz fremdartig, viel

fremdartiger als die Frömmigkeit der antiken Dramatiker. Wenn es uns gelingt, sie zu verstehen, dann verstehen wir auch, wie auf Lope Calderon kommen konnte. In Calderon geht der Zug nach etwas, das dem antiken Drama entsprechend gewesen wäre. Ob das Ziel erreicht oder ob nur Opern- und Jesuitenstil herausgekommen ist, das wäre eine Untersuchung wert, welche freilich auf einer Betrachtung des Schicksals der christlichen Religion ruhen müßte. Auf Shakespeare ist kein großes Drama gefolgt, denn in dem metaphysisch, überhaupt für das Gefühlsleben unbegabten England äußerte sich die religiöse Bewegung Europas als spießige Moralität, die glatt kunstfeindlich ist, und es fehlte die religiöse Leidenschaft, welche allein das große Drama erzeugen kann.

So blieb das Drama Sache des Theaters.

Ich habe den tiefen Gegensatz zwischen Dichtung und Theater schon angedeutet; er liegt dem Gegensatz zwischen Theater und Drama zugrunde. In England blieb das Theater Theater. Das äußert sich vor allem in den Überarbeitungen der Shakespearestücke: sie werden komödiantisch gemacht. Der merkwürdige Zauber, den sie eine so lange Zeit hindurch ausgeübt haben, der, wenn nicht alles täuscht, in unserer skeptischen und nüchternen Zeit zu verblassen beginnt, erklärt sich aus dem eigentümlichen Gemisch, das diese, uns ja bis jetzt allein bekannten überarbeiteten Fassungen darstellen: die Grundlage ist eine fast immer gute alte Erzählung; sie ist von Shakespeare dialogisiert und mit gutem Bühnenverstand und feinem dichterischen Takt bearbeitet; und dann sind von andern die einzelnen Figuren zu Rollen gemacht, die des Bühnenerfolgs sicher sind, bei denen denn freilich oft genug kein psychologischer Zusammenhang mehr vorhanden ist, geschweige denn eine vernünftige Handlungsführung.

Wie schnell bei Volksdichtung solche Veränderungen vor sich

gehen, das kann man noch an einem verhältnismäßig jungen Beispiel verfolgen, an der Entstehung des Münchhausen.

* *
*

Kehren wir zu unserm Hamlet zurück.

Der alte Epiker erzählte, wie ein Mann schlau, zähe, energisch und rücksichtslos vorgeht und seinen Vater rächt. Wir sahen, daß der doch gewiß tätige Charakter durch die Bedingungen der epischen Form einen leidenden Eindruck machte. Bei Shakespeare erscheint der Charakter uns nicht nur mehr leidend, er ist es auch, obwohl Shakespeare gar nichts geändert hat: hier wirkt die Bühnenperspektive. Diesem nunmehr wirklich leidenden Charakter stehen dann merkwürdig solche Handlungen wie die Ermordung des Polonius gegenüber, die gleichfalls geblieben ist. So hat schon im Ur-Hamlet der Charakter eine anscheinende Tiefe gewonnen; durch die fremden Zutaten wird dieser Eindruck noch verstärkt; sie gehen alle auf eine wirkungsvollere Gestaltung des Augenblicks, ohne Rücksicht auf den seelischen Zusammenhang der Figur. Diese Gesamtfigur mit all ihren Widersprüchen wirkt nur glaubhaft, weil die einzelnen Augenblicke glaubhaft wirken und der Zusammenhang durch den lebendigen Schauspieler aufrechterhalten wird; aber bezeichnend ist denn doch, daß jeder Zuschauer eine andere Vorstellung von dem Charakter, den Beweggründen, den Zielen, dem ganzen Wesen Hamlets hat. Jeder dramatische Dichter weiß, wie das zusammenhängt, man verlasse sich da nicht auf die treuherzigen Gelehrten und Rezensenten.

Hier entsteht das, was man die „Fülle des Lebens" in den Shakespeareschen Dramen nennt, was namentlich die Deutschen immer so zu den Werken, als den, wie sie glauben, Werken des „germanischsten Dichters" hinzieht. Die Deutschen suchen stets den Unterschied zwischen Leben und Dichtung zu vergessen, wie sich

Grillparzer einmal hübsch ausdrückt, „sie wollen in dem Garten der Poesie lustwandeln". Wie sich Mißverständnis auf Mißverständnis häufen mußte, damit diese Fülle des Theaters als Fülle des Lebens erschien, das gäbe eine wunderliche Betrachtung über Dichterruhm und Dichterwirkung ab.

* * *

Es ist außerordentlich lehrreich, zu beobachten, mit welcher Klugheit Shakespeare vorgeht bei seiner Umarbeitung.

Auf der Bühne wirkt nur, was man sieht und unmittelbar hört. Die epische Szenenführung, bei welcher der Dichter die Handlung nicht zusammenzuziehen braucht, sondern die Vorgänge ruhig hier und da sich kann abspielen lassen, macht ihm natürlich die Sache äußerst leicht.

Der Epiker berichtet, daß Fingo den Horwendill gemordet hat. Noch Marlow hätte vielleicht den Mord auf die Bühne gebracht; Shakespeare weiß schon besser zusammenzuhalten und gleichzeitig tiefer zu wirken: er läßt den Geist auftreten. Es folgt der Entschluß Hamlets, sich wahnsinnig zu stellen, um vor den Nachstellungen Fingos sicher zu sein. Shakespeare weiß natürlich, daß auf der Bühne — wie übrigens in vielen Fällen auch im Epos, die vielen Erklärungen des guten Saxo sind der Ausfluß eines gänzlich unpoetischen Gemüts — ein Zuwenig von Motivieren des Sinnlichen nie schadet, wohl aber ein Zuviel, und läßt so den Zuschauer im unklaren, ob der Wahnsinn Hamlets echt ist. Mit vorzüglichem Takt, mit dem Takt des feinen, anmutigen und vornehmen Dichters, der er ist, macht er aus der rohen Liebesgeschichte der Urschrift die sehr zarte Opheliageschichte, die dann freilich nicht für die Handlung ausgenützt ist — oder sollte hier eine Lücke im alten Text sein? Sollte nicht das Theater Szenen, welche nicht theatralisch wirksam waren, einfach gestrichen haben, so daß der Text Eichhoffs nicht der vollständige Urtext wäre? Wie mir auch nicht unwahrscheinlich

scheint, daß die Unregelmäßigkeiten im Vers auf die Veränderungen der Schauspieler zurückgehen könnten.

Wenn die fürchterliche Tragödie des Orest vom Dichter erlebt wird, dann ist Stoff genug und übergenug für ein Drama. Äschylos hat sie erlebt. Die Erlebnisse des Dichters sind ja innerlich, sie knüpfen sich oft an geringe äußere Vorgänge, denn nicht, was erlebt wird, ist ja wichtig, sondern wer erlebt. Shakespeare hat eine Hamletgeschichte nicht erlebt, er konnte sie gar nicht erleben. Er sieht nur einen bunten Vorgang, den er darstellen soll. Nun sucht er die Einzelheiten in dem Vorgang, durch welchen er ihn auf der Bühne reizvoll machen kann, er arbeitet sich Spiel und Gegenspiel, die bereits beim Epiker vorhanden sind, für die Bühne aus.

Aus dem Bericht des Saxo wird nicht klar, weshalb Hamlet den Fingo nicht ohne weiteres ermordet. Ob der alte Epiker hier Beweggründe gehabt hat, wissen wir nicht. Die möglichen Beweggründe, die ja sehr einfacher Natur sind (Schwierigkeiten dem Volk, den Anhängern gegenüber, Schwierigkeiten den König zu überraschen usw.), lassen sich bühnenmäßig nicht darstellen. Mit sehr feinem Gefühl hat Shakespeare nun aus seiner Erfindung des Geistes einen Beweggrund für das Aufschieben der Tat gefunden: der Geist konnte ein Blendwerk der Hölle sein, Hamlet mußte einen Selbstverrat des Königs haben. Dafür ist die Episode der Schauspieler hinzugedichtet; das Motiv lag damals nahe.

So verwickelt sich nun im Fortgang von Episode zu Episode ein anmutiges Gewebe von Spiel und Gegenspiel: der König beargwöhnt Hamlet, Hamlet stellt sich wahnsinnig. Hamlet will den König zum Geständnis bringen, der König verrät sich. Die Generalspannung ist: wird Hamlet seinen Vater rächen können, wird der Oheim ihn töten?

Es ist nicht nötig, daß wir den Fortgang der Handlung weiter verfolgen. Wir haben keine tragische Spannung vor uns, sondern

eine epische Spannung, eine Spannung, die nicht verschieden ist von der des alten Epos, die nur gewisse kleine Veränderungen dadurch erlitten hat, daß das Epos in Szene gesetzt und auf die Bühne gebracht ist. Und in epischer Weise wird Vorgang an Vorgang gereiht. Man könnte sich denken, daß die Odyssee noch mehr Abenteuer enthält, als wir kennen; wir würden uns über jede Verlängerung des Werkes, über jede neue Episode freuen. Ein Werk eines antiken Tragikers kann nicht verlängert werden; Hamlet ist durch die Zusätze wohl auf das Dreifache seines ursprünglichen Umfangs angeschwollen.

Diesem Wesen entspricht, was Shakespeare selber von seinen Dramen will: dem Leben einen Spiegel vorhalten. Das ist die Absicht des Epikers: eine schöne Darstellung des Wirklichen geben.

Die dramatische Dichtung ist symbolisch. Der Dramatiker stellt Bewegungen in seinem Innern dar. Diese sind nicht unmittelbar mitzuteilen; und ähnlich wie wir im Traum innere Zustände unseres Körpers oder unserer Seele uns durch symbolische Bilder vorstellen, so sucht auch das tief erschütterte Gemüt des Dramatikers eine äußere Handlung als Mittel, sein Inneres auszudrücken. Wir fühlen einen Druck auf der Hornhaut und träumen von einem Brand im Winter, wo vor dem brennenden Haus kahle Zweige eines Baumes dunkel stehen, oder wir träumen, daß auf einer hellen Schneefläche der dunkle Schatten der Zweige liegt: Brand und Schneefläche sind nur wichtig, weil sie das Innere darstellen. So dichtet Äschylos die Eumeniden oder den Prometheus.

Das Drama ist metaphysische Dichtung, wie es etwa die Lyrik Dschelaleddins ist.

Angenommen, daß Tristan und Isolde zum ersten Male von Béroul besungen sind — die Annahme ist falsch, aber wir können sie für diesen Zweck machen —; nach Bédiers Buch können wir uns eine genügende Vorstellung des verlorenen Werkes bilden; da

haben wir kein Symbol, für Béroul ist die Liebe der beiden die Wirklichkeit, das Wichtige, das, was er darstellen will, wie etwa für Goethe, wenn er „Alexis und Dora" dichtet, die Wirklichkeit das Wichtige ist. Ich möchte ausdrücklich nicht Homer als Beispiel nehmen, denn Homer ist ein sehr tiefer See, der wohl seine Ufer spiegelt, aber was in seinem Grunde ruht, das kann kein Mensch wissen; er steht ja auch einzig da in der Dichtung der gesamten Menschheit.

Spätere Zeiten mit stärkerem Stilgefühl werden finden, daß das epische Drama eine stilistische Verirrung ist, daß das Drama, weil es durch wirkliche Menschen im wirklichen Raum dargestellt wird, etwas Ähnliches sein müßte, wie das Wachsfigurenkabinett, wenn es tatsächlich die epische Absicht erfüllte, eine schöne Darstellung des Wirklichen zu geben. Daß es sie tatsächlich nicht erfüllt, und daß das Zwittergebilde, welches, ähnlich wie der Roman, aus der Auflösung des alten Epos entstand, denn doch mit den epischen Mitteln etwas Unepisches schafft, das darzustellen würde eine besondere Untersuchung erfordern.

V

Sturm und Drang

In den Blättern von deutscher Art und Kunst im Jahre 1773 findet sich ein Aufsatz von Herder über Shakespeare, der an sich nicht gerade hervorragend sein mag, aber dadurch, daß er die Ansichten der Sturm- und Drangzeit über Shakespeare klar und deutlich ausdrückt, von großer geschichtlicher Bedeutung geworden ist. Schiller und Goethe haben die hier geformten Ansichten lange Zeit geteilt, und als ihnen später Bedenken kamen, die doch nicht so offen geäußert, daß sie damit ihre früheren Meinungen wirkungs-

los gemacht hätten. Die Romantiker haben, wie in manchem, so auch hier, die Ansichten der Sturm- und Drangzeit herübergenommen; die nachklassischen Dramatiker Grillparzer, Kleist und Hebbel haben keine ganz eindeutige Stellung gehabt; und so kommt es, daß die damals von Herder ausgedrückten Gedanken noch heute Geltung haben.

Sehr richtig führt Herder aus, daß das griechische Schauspiel ganz etwas anderes ist wie das Shakespearesche Schauspiel, daß das erste aus der Lyrik entstand und das zweite aus der Erzählung. Seine Vorstellung, daß das tragische Zeitalter der Griechen kindlich gewesen sei gegenüber dem verwickeltern Jahrhundert der Königin Elisabeth, ist freilich grundfalsch und erklärt sich daraus, daß ihm der eigentliche letzte Sinn des griechischen Schauspiels verschlossen blieb: von Äschylos bis Euripides geht ein furchtbares religiöses Ringen, und die tiefste Wurzel des Christentums, das, wodurch das Christentum sich von allen andern gleichzeitigen Religionsversuchen unterscheidet, kommt von hier. Das damalige Athen hatte gewiß von „Simplizität in Vaterlandssitten, Taten, Neigungen" und selbst Geschichtsüberlieferungen nichts, es fand damals eine Auflösung alles Staatlichen, Gesellschaftlichen, Religiösen, Sittlichen und allgemeiner Gesittung statt, von der wir uns nur schwer eine Vorstellung machen können. Unser schönes Bild der damaligen Zeit rührt von den paar großen Künstlern her, die mitten in Zusammenbruch und Zerstörung gute Werke schufen.

Die griechische Tragödie hat nur auf ein paar Dichtern gestanden und in ein paar Jahrzehnten alle ihre Möglichkeiten erschöpft. Nachher kam die Nachahmung, zuerst in griechischer, dann in lateinischer Sprache. Der Vorgang ist ganz genau wie im Epos, wo auf die schöpferische homerische Zeit gleichfalls die Zeiten der Nachahmung kommen; in der Lyrik ist es nicht sehr viel anders.

In der Renaissance wurden nun die Mittel dieser hellenistischen

und römischen Kunst, dieser Kunst zweiter Hand, angewendet für ganz andere Zwecke. Eine Palastfassade von Palladio kommt über das römische Altertum vom griechischen Tempel her; ein griechischer Tempel aber hat mit einem Palast eines vornehmen Herrn in Vicenza gar nichts zu tun. So wie die Kunst Palladios muß man auch das Drama der französischen Klassiker auffassen. Was Corneille wollte, das war ja etwas anderes als was die Verfasser der Senecastücke wollten, immerhin war das aber noch irgendeine Beziehung; vielleicht hat der letzte aus der Reihe, Voltaire, sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit ihnen; aber mit Äschylus, Sophokles und Euripides haben sie gar keine Verwandtschaft ihrer Ziele. Wir beginnen heute wenigstens zu ahnen, nach welcher Richtung Baukunst für uns liegen muß, und so erscheint uns Palladio heute als „unwahr"; so dürfen wir uns nicht wundern, wenn damals, als in unserer Dichtung die ersten selbständigen Regungen anfingen, die französischen Klassiker als „unwahr" empfunden wurden; und da sie damals herrschten, so wurden sie natürlich mit all dem ungerechten Haß angegriffen, der sich aus einer solchen Lage ergab; es gehört mit zu unsern Lächerlichkeiten, daß die damaligen Wertungen heute noch kritiklos immer wiederholt werden, wo uns wirklich vom französischen Schauspiel keine Gefahr der Unterdrückung mehr droht.

Immerhin, der ungerechte Haß mag hingehen, Kampf ist nun einmal in der Welt nötig, und wo gehackt wird, da gibt es Späne. Viel schlimmer, und noch bis auf den heutigen Tag fortwirkend war ein anderer Irrtum.

Seit der Renaissance konnten es sich die Menschen nun einmal gar nicht anders vorstellen, als daß man in der Kunst irgendwelche Vorbilder, Lehrer haben müsse, denen man nacheifere und die man nachahme. Kunst entstand immer nicht von selber, aus einem Bedürfnis nach Mitteilung von künstlerischen und Empfangen von

empfangenden Naturen, sondern weil man es für nötig hielt, daß ein anständiges Volk auch eine Kunst hatte, das heißt dann natürlich, so etwas, was die andern Völker gehabt hatten. In unserer vorklassischen Zeit war dieses Gefühl besonders lebendig. Wir mußten unsern Homer haben, und bekamen Klopstock, unsern Horaz, und bekamen Ramler, unseren Tyrtäus, und bekamen Gleim. Unsern Sophokles wollten wir nicht, dafür wollten wir unsern Shakespeare. Mit andern Worten: wir hatten uns überzeugt, daß die Franzosen im Drama nicht zu Klassizität gekommen waren, sondern zu Klassizismus; diesen Fehler vermieden wir nun: wir ahmten nicht mehr unzulänglich Sophokles nach, sondern taten dasselbe mit Shakespeare, den wir dabei natürlich entsprechend hochschraubten. Die Kindlichkeit des deutschen Horaz oder Tyrtäus ist uns ja nun wohl allmählich klar geworden, den deutschen Shakespeare aber haben wir beibehalten; ich erinnere mich aus meiner Gymnasiastenzeit, daß Wildenbruch als deutscher Shakespeare gepriesen wurde; dann kam Hauptmann an die Reihe, später habe ich gar Wedekind und endlich Eulenberg mit diesem Titel geschmückt gesehen.

Was einmal historisch gewesen ist, das ist ja natürlich nötig gewesen, und so wird auch das Mißverständnis mit Shakespeare für uns nötig gewesen sein. Aber heute könnten wir uns klarmachen, daß Shakespeare, obwohl er ein Engländer ist — also angeblicher Blutsverwandter — und obwohl er erst vor einigen Jahrhunderten gestorben ist, uns um nichts näher steht wie Sophokles; und daß unsere Klassiker, als sie sich in Shakespeareschen Formen ausdrückten, genau denselben Maskenscherz begingen, wie die Franzosen, als sie sich in den Sophokleischen Formen ausdrückten, wobei denn natürlich auch formal die Ähnlichkeit zwischen den Räubern und dem Hamlet ungefähr so groß ist wie die zwischen dem Cid und der Antigone.

Folgende Sätze aus dem Aufsatz Herders könnten noch gestern geschrieben sein, angenommen, daß ein Rezensent heute so gut schreiben könnte: „Ich bin Shakespeare näher als dem Griechen. Wenn bei diesem der Sinn einer Handlung herrscht, so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenem ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charakter, Stände und Lebensarten, soviel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem eine feine singende Sprache wie in einem höhern Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute einer Gottheit! — Und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und nährt und bildet, so lehrt, nährt und bildet Shakespeare nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne, im Sturm der Zeit wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut."

Alles, was hier über einen Schauspieldichter gesagt ist, könnte auch ganz gut über einen Erzähler gesagt sein, wie ja denn auch ganz kindlich Herder das Wort „lese" entschlüpft, wo er hätte sagen müssen „sehe"; der grundsätzliche Unterschied von Erzählung und Schauspiel ist ihm gar nicht klar geworden, denn die Darstellung des Ganzen eines Ereignisses und verschiedenartiger Charaktere gehört zu den Aufgaben der Erzählung. So sehr ist Herder in seinem Irrtum befangen, daß er glaubt, Sophokles stellt nationale Griechen dar, während der in Wirklichkeit allgemein

menschliche Urbilder hinstellt als Handlungsträger, wie es ja den Zwecken des Schauspieles entspricht.

Das Elisabethanische Drama ist aus dem Mysterium entstanden; ein Geschehnis, zunächst ein geistliches, dann ein weltliches, das aus irgendwelchen inhaltlichen Gründen den Leuten wichtig war, wurde durch entsprechend verkleidete Personen dem Volke vorgeführt. Das Mysterium entstand, wie in der Malerei das Freskobild, weil die Leute nicht lesen konnten und ihnen gewisse Dinge eindringlich gemacht werden sollten. Wenn man annimmt, daß manches im Neuen Testament aus Mysterienspielen entstanden ist, die bei den heimlichen Versammlungen der Frommen vorgeführt wurden, aus denen sich die späteren Christen entwickelten, so ist ja verständlich, wie leicht diese Erzählungen wieder zu Aufführungszwecken verarbeitet werden konnten. Mischung eines komischen Elements mit dem Ernsten, übertriebene Charakterisierung und Kulissenpathos ergeben sich bei solchen Werken von selber, die nur dialogisierte Geschichten sind, denn sie gehören zu den Mitteln, die Zuschauer zu fesseln. Es kommen etwa noch dazu Aufzugs- und Kleiderpracht. Man sieht hier alle Bildungselemente des Shakespeareschen Dramas.

Als die Franzosen ihr klassisches Drama schufen, wollten sie etwas ganz anderes wie die Griechen, und als unsere Klassiker das deutsche Drama schufen, wollten sie etwas ganz anderes wie Shakespeare.

Das, was sie wollten, ist schwer, genau auszudrücken, denn Dichter sprechen durch ihre Dichtungen, und in diesen wurde dann durch den Shakespearismus (man gestatte diese Bildung nach Analogie von Klassizismus) die Sache nicht ganz deutlich.

Vor allem müßten wir uns klarmachen, daß unsere Dichter Kinder der Reformation, speziell noch des Pietismus waren. Die Reformation ist aber nur ein Anfang gewesen, denn sie ist ja doch

eigentlich nur zur Negation des Katholizismus gekommen: sie ist der Anfang zur Bildung einer neuen Religion. Eine Religion wird nicht durch einen „Stifter" geschaffen, wie noch heute manche glauben, sondern sie entwickelt sich in einem religiös begabten Volk durch die Arbeit vieler in Jahrhunderten. In diese Entwicklung haben wir die Richtungen unserer klassischen Dichtung hineinzustellen; Gedankenkreise aus ihr sind: die Erlösung durch ein tätiges Verhalten der Menschen zur göttlichen Gnade, die Menschheit, das Verhältnis von Schuld und Schicksal, das Aufgehen der Einzelnen im Allgemeinen, das Aufgehen des Sittlichen im Religiösen.

Außer im Macbeth, wo offenbar Gegenwartseinflüsse wirkten, ist nun Shakespeare ganz eine Renaissancenatur: er kennt keine sittlichen und religiösen Probleme, faßt die Menschen nicht als Träger metaphysischer Mächte, sondern glaubt ihre Bedeutung mit ihrer Wirklichkeit erschöpft; so stellt er denn Leidenschaften dar, aber nicht das, was hinter den Leidenschaften steht, Begebenheiten, aber nicht den Sinn der Begebenheiten. Man kann von Dostojewski sagen, daß für ihn der äußere Vorgang nur ein Symbol für einen hinter ihm liegenden metaphysischen Kampf ist, daß er eigentlich hätte Schauspiele schreiben sollen: umgekehrt kann man von Shakespeare sagen, daß für ihn alles sich in der Sinnlichkeit erschöpft, daß er der geborene Erzähler ist.

Hier war nun für die deutschen Dichter der Bruch. Wie die französischen Klassizisten, weil sie für ihr neues Wollen keine neue Form schufen, niemals einen endgültigen Ausdruck gefunden haben, wie in ihrer Art Sophokles oder auch Shakespeare, so haben auch unsere deutschen Dichter nichts Endgültiges geformt. Sie waren sich dessen bewußt und erwarteten eine Weiterbildung über sie hinaus.

Den Bruch sehen wir nun am deutlichsten in den Dramen der Sturm- und Drangperiode, besonders bei Klinger.

Klinger war kein großer Dichter, er hatte auch, trotz seines Wütens und Rasens, eigentlich keine Leidenschaft; wie so manche Deutsche, die sich mißverstanden haben, hatte er vielleicht ein idyllisches Temperament. Aber eins hatte er, das ihn immer und immer wieder zum Drama trieb: ein heftiges sittliches Wollen.

Bei einem jungen Mann äußert sich das ja gewöhnlich so, daß er die Menschen in Edle und Schurken, Genies und Dummköpfe einteilt, und daß ihm alles Geschehen zwischen Menschen als Kämpfe zwischen diesen beiden Gattungen erscheint. So ist es auch bei Klinger, wie es später wieder bei dem jungen Schiller ist; auf der Stufe, auf welcher etwa Wildenbruch stand, kommt man damit für das ganze Leben aus. Das ist ja nun gewiß ganz kindlich; aber wenn dann bei zunehmender Reife dem Dichter die Wirklichkeit verständlich wird und dabei doch die sittliche Leidenschaft bleibt, dann kommt er auf die eigentlichen dramatischen Probleme.

Hier versagt nun aber die Shakespearesche Form vollständig, denn die ist ja nur für die bühnenmäßige Wirkung von wirklichen oder wirklich sein könnenden Begebenheiten geschaffen, auf das Hinter-den-Begebenheiten ist sie nicht berechnet. So kommt dann etwas ganz Schnurriges heraus: man glaubt von Shakespeare Natur gelernt zu haben und erzeugt die wunderlichste Unnatur. Die Unnatur der Franzosen ist wenigstens durch die äußerliche Stilisierung gerechtfertigt, sie ist die Unnatur gebildeter Menschen; die der Stürmer und Dränger wirkt aber rein kindlich, als bloße Studentenprahlerei. Goethe war ja Klingern gewiß als Dichter überlegen; trotzdem könnte nicht ein so großer Abstand zwischen dem Götz und den Klingerschen Jugenddramen sein, wenn nicht Klinger noch dieses Etwas gehabt hätte, was zum deutschen Dramatiker gehört, und was denn bei ihm alles Dichterische vernichtete.

Das ist nun doch höchst merkwürdig: bei keinem Volk wird es gewiß vorkommen, daß Werke, die eigentlich ganz ungenügend sind, doch eine so große Bedeutung für die Geschichte der Dichtung haben, daß man sie eigentlich kennen muß, wenn man diese Dichtung verstehen will. Noch auf Hebbel fällt ein neues Licht, wenn man Klingers Dramen gelesen hat.

Minna

Als Lessing die Minna von Barnhelm dichtete, ging er von dem Charakter des Tellheim aus. Tellheim ist die Sonne, um welche sich sämtliche Figuren des Stückes, selbst der Wirt, als Planeten bewegen. Die Charaktere dieser anderen Figuren sind alle auf seinen Charakter gestimmt: sie heben ihn hervor durch nähere und entferntere Ähnlichkeit, durch stärkeren und geringeren Gegensatz.

Die Handlung des Lustspiels ist nicht sehr stark. Es wird sehr viel Raum durch Episoden ausgefüllt. Just, Werner, der Wirt, die Dame in Trauer, Riccaut, sind teilweise reine Episodenfiguren, teilweise tragen sie weit über das dramatisch Notwendige hinaus episodische Züge. Auch so gibt die Handlung nicht genug her, und es muß die künstliche Intrige mit dem Ring eingefädelt werden.

Aber gerade dadurch, daß die Handlung nicht kräftig vorwärts treibt, sich nicht vielfältig in einen Knoten verwickelt, der unlösbar scheint und unsern Verstand in Anspruch nimmt, gerade dadurch bleibt Raum genug für die reizende und liebenswürdige Charakteristik des Lustspiels.

Hier kann man nun etwas sehr Merkwürdiges beobachten.

Das Gegenspiel zu Tellheim gibt Minna. Betrachtet man ihren Charakter, ohne sich über die handwerklichen Verwicklungen Rechenschaft abzulegen, so erscheint derselbe doch als der natürlichste, ungezwungenste des Stücks, erscheint er fast wie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet. Untersucht man aber, welche Rolle er in der Wirtschaft der Handlung zu spielen hat, so findet man, daß er rein durch den Bau des Lustspiels bedingt ist, daß er bis ins einzelne hinein gegeben wird durch den Charakter des Tellheim.

Dieser aber muß der im Gemüt des Dichters zuerst vorhandene Charakter gewesen sein, weil alle übrigen Charaktere auf ihn gerichtet sind.

Wir können, wenn wir von ihm ausgehen, nicht nur den Bau des Stückes nachdichten, wie er wahrscheinlich in Lessing sich ge-

bildet hat, sondern auch den dichterischen Vorgang beobachten bei dem Schaffen eines so reizenden Charakters wie Minna ist.

Das besondere preußische Wesen bildete sich zu Bewußtsein unter und durch Friedrich den Großen. Lessing hat diesen Bildungsvorgang mit erlebt; man kann sagen, daß er mit an ihm teilgenommen hat.

Ein bedeutender Dichter unterliegt nun niemals untätig den Vorgängen der Wirklichkeit; er erlebt sie sehr stark, aber er stellt sich ihnen immer selbständig gegenüber, indem er in der Vorstellung die Weiterbildungen vor sich gehen läßt, die in der Wirklichkeit selten oder nie vor sich gehen. So muß der Dichter notwendig darauf kommen, daß seine Vorstellungskraft das lustige Gegenbild der ernsten Vorgänge ausmalt.

Das Tragische ist ja für die Leute schon schwer zu verstehen; das Komische fällt ihnen noch viel schwerer. Man kann sich wohl die Beweglichkeit der Vorstellungskraft schwer denken, bei welcher man dasselbe Gefühl ernst haben kann und doch lustig nimmt. So weiß man etwa mit den komischen Figuren in der gotischen Plastik nichts Rechtes anzufangen. Man nehme also hin, daß dem Dichter, der ja doch selber ein Tellheim war, in dunklen Formen die Gestalt eines Mannes auftaucht, in dem sich alles um Ehre und Pflicht dreht, und der, indem er dadurch in einen scheinbar unlöslichen Widerspruch mit der Natur kommt, komisch wird.

Man kann um die Figur natürlich nur ein Lustspiel bauen; und er kann als Gegenspiel nur eine weibliche Person haben. Erstens, aus allgemeinen Gründen der Bühne, wo es eben immer vorteilhafter ist, wenn sich die Geschlechter gegenüberstehen, und wo man natürlich diesen Vorteil ausnutzt, wenn es geht. Zweitens, weil ein männliches Gegenspiel entweder eine Wiederholung des Charakters sein müßte, etwa auf einer andern Stufe, so, wie es Werner ist; das gibt aber nur eine Episode her; oder das Gegenteil, naive

Gemeinheit, wie der Wirt; da ist aber nicht genug mögliche Reibung, um eine eigentliche Handlung zu erzielen, denn solche Menschen haben gar nichts miteinander gemein. Lessing ist von unsern großen Dichtern ja der einzige, der sich gegen seinen Vorwurf immer freistellt und ihn, in der Art der alten Tragiker, nach den Bedürfnissen seines Dramas verändert, wie er etwa die Emilia aus der Virginia entwickelt hat. Es ist also bei der Tätigkeitsart seiner Vorstellungskraft nicht unmöglich, daß er Werner und Wirt eine Weile als Gegenspieler durchgedacht hat und so auf diese Figuren gekommen ist.

Es bleibt also als Gegenspiel ein weibliches Wesen. Vielleicht ist auch die Dame in Trauer ein Fehlgang der bauenden Vorstellungskraft gewesen und sollte ursprünglich das Gegenspiel sein. Aber auch sie kann nur eine Episode hergeben. Es ist sehr möglich, daß die Vorstellung, welche den steifen, halsstarrigen Mann vor die Augen stellt, auf eine Liebesbeziehung zuletzt kommen wird.

Diese aber ist der dramatische Fund; in ihr kann sich die Komik von Pflicht und Ehre restlos entwickeln, denn die Liebe, als eines der natürlichsten und unmittelbarsten Gefühle, muß ja zu den nicht natürlichen sittlichen Gefühlen den stärksten Gegensatz bilden.

Es handelt sich also um den Kampf zwischen Pflicht und Ehre einerseits und Liebe anderseits. Da Pflicht und Ehre die gegebenen Mächte sind, welche die Festung innehaben, so muß die Liebe angreifen.

Damit ist nun ein wichtiger Charakterzug der Minna nötig und eine wichtige Handlung von ihr.

Aber wenn ein Dichter, der selber ein Tellheim ist, seine Natur komisch nimmt, so muß das auf der entsprechenden Höhe der Gesittung vor sich gehen. Es darf keine niedrige Liebe sein, welche einen Tellheim verfolgt. In der Wirklichkeit kann es ja wohl ge-

schehen, daß auch ein Tellheim mit irgendeiner Kammerjungfer anbändelt, und daß das verliebte Geschöpf hinter ihm herläuft. Das ergäbe keine Lage, die ein Lessing in solchem Fall brauchen könnte. Minna muß seelisch auf derselben Höhe stehen wie Tellheim.

Nun haben wir aber auch Minna schon in einer komischen Lage, einfach durch die zwei aus dem Charakter Tellheims sich ergebenden Bestimmungen: daß sie die höchste Vornehmheit des Charakters zeigen und dabei angreifend in der Liebe vorgehen muß.

Soll das Vorgehen einen Sinn haben, dann muß natürlich Tellheim Minna auch lieben. Was können für Gründe vorliegen, daß Pflicht und Ehre ihm verbieten, dieser Liebe zu folgen, und daß Minna gezwungen wird, ihn anzugreifen? Doch nur solche, die ihn nach seiner Meinung der Hand Minnas unwürdig erscheinen lassen. Das dürfen aber keine ernsten Gründe sein, denn sonst wäre er ihrer Hand ja wirklich unwürdig. Lessing zählt drei auf: der lahme Arm, die Ehrenkränkung wegen der Angelegenheit der vorgeschossenen Gelder, und die Armut. Ob wir nicht wieder die Tätigkeit der Phantasie belauschen können, welche sich die Möglichkeiten vorstellt, das Verworfene aber nicht ganz fallen läßt, sondern noch nebenbei mitnimmt? Es würde genügen, wenn Tellheim arm ist: woraus sich denn für Minna wieder ergibt, daß sie reich sein muß; und zwar, damit sie das Vermögen gleich zur Hand hat, eine reiche Erbin, was ihr ja auch die Bewegungsfreiheit verschafft, damit sie ihm ungehindert durch elterliche Verbote nachreisen kann. Es würde aber auch genügen, wenn die Ehrenkränkung allein vorläge und im Lauf der Handlung aufgehoben würde: was durch eine Intrige Minnas hätte geschehen können, die vielleicht besser gewesen wäre, wie die mit dem Ring.

Rechnen wir zusammen, welche Eigenschaften sich für Minna als nötig ergeben: Vornehmheit der Gesinnung; Freiheit und Leichtigkeit des Geistes und Temperaments, welche ihr erlauben, Tell-

heim nachzureisen; Reichtum; Elternlosigkeit. Wenn man sich die Figur genau ansieht, dann wird man finden, daß sie aus diesen Eigenschaften gestaltet ist.

Daß die Handlung durch den Charakter Tellheims bis ins einzelne gegeben ist, wird ja weniger auffallen, als diese Gegebenheit des Charakters von Minna.

Im gewöhnlichen Leben geschieht es ja sehr oft, daß Handlungen von Menschen ausgehen, die von ihnen treuherzig als Ergebnisse ihrer Überlegung und ihres Willens aufgefaßt werden, während der Außenstehende genau sieht, daß sie nur die Beziehung zwischen dem Handelnden und seinem Gegenspieler sind. Die falsche Psychologie, die wir im Leben haben, wenden die Menschen auch auf die Dichter an. Sie glauben, daß der Dichter schafft, um Charaktere zu gestalten, und daß die Charaktere die Hauptsache in der Dichtung sind. Es handelt sich aber auch in der Dichtung immer um Beziehungen. Wenn der Punkt, von dem die dichterische Phantasie ausgeht, eine komische Beleuchtung von Treue und Ehre ist, dann sind damit die Charaktere von Tellheim und Minna gegeben.

Die gewöhnliche Auffassung hat als letzte Ursache eine geringe Meinung von der Kraft der dichterischen Phantasie. Sie meint, daß der Dichter irgendwie an die beobachtete Wirklichkeit gebunden ist, daß er etwa eine Minna im Leben kennen gelernt und der nun die Züge abgelauscht hat für seine Dichtung. Wäre es so, dann wäre das Drama überhaupt unmöglich, denn daß ein Dichter einen solchen Schatz von Beobachtungen hätte, daß er die Personen, welche er gerade braucht, aus ihm zusammenstellen könnte, das ist doch ausgeschlossen. Der Dichter schöpft aus sich. Lessing hat nie eine Minna gesehen, sie ist ganz seinem vornehmen Herzen, seinem starken Geist und seinem heiteren Temperament entsprungen.

Don Carlos

Als Schiller seine Räuber schrieb, lag etwa folgender Zustand des deutschen Schauspiels vor.

Man hatte die großen französischen Schauspieldichter verehrt. Was diese gewollt hatten, das war ein Mißverständnis der griechischen Tragödie gewesen; was sie geschaffen, das war bei Corneille gelegentlich eine Darstellung ritterlicher Empfindungen, bei Racine gemeines Höflingswesen; die Handlung war bei beiden gewöhnlich eine mehr oder weniger geschickt geführte Intrige. Der Sinn der Franzosen war damals wie verzaubert auf ihren Hof gerichtet gewesen; entwickeltes Hofleben geht in der Form der Intrige vor sich; und so erschienen ihnen denn etwa sämtliche Weltvorgänge als Höflingsverschwörungen.

Die Deutschen hatten das große Glück, daß ihre Höfe entweder bürgerlich-altväterisch waren, wo denn von Intrigen keine Rede sein konnte, oder den französischen Hof nachahmten und dadurch dem Volksleben fernstanden; dieses entwickelte sich unschuldig-bürgerlich. Und da sie nichts anderes kannten, als das Unschuldig-Bürgerliche, so erschien ihnen das als das Natürliche, und sie mochten mit einer gewissen Verachtung, wie sie bei bürgerlich-rechtschaffenen Menschen verständlich ist, auf das französische Hofgetue hinsehen. Als sie zu größerem dichterischem Selbstgefühl kamen, legten sie den Maßstab, den sie in solcher Gesinnung gewinnen mußten, an das französische Schauspiel; und so war es denn begreiflich, daß sie Unnatur und Unwahrheit in ihm fanden.

Es entstand die Sehnsucht dichterisch zur Natur zurückzukehren, das heißt zu dem zu kommen, was man als Natur empfand. Diese Sehnsucht war das Allgemeine. Man machte sich nicht klar, daß Lyrik, Erzählung und Schauspiel ganz verschiedene Formen der Dichtung sind; sondern man rief einfach nach Natur. Das französische Schauspiel war ja in jeder Hinsicht Nachahmung. Aber immerhin war es doch wenigstens Schauspiel; und wenn man nicht

viel von ihm lernen konnte, so doch wenigstens das, daß ein Kampf nötig ist, daß auch gewisse Formunterschiede etwa zwischen dem Cid und dem Pfarrer von Wakefield bestehen. Aber man vergaß auch das letzte Wenige, was noch von Künstlereinsicht vorhanden war.

Als Führer bot sich Shakespeare, aber Shakespeare zunächst in Wielands, dann in Eschenburgs Prosaübersetzung. Shakespeare erscheint hier als ein Naturalist mit falschem Temperament.

So wurde der Götz gedichtet, in bewußtem Gegensatz zu dem französischen Wesen in Gesinnung, Intrige, Sprachbehandlung und allem sonst, das sich dichterisch geben läßt, und in Suchen nach Natur, nach bewußt deutscher Natur, auf den Wegen, welche das erzählende Schauspiel Shakespeares wies.

Götz war das Vorbild für den jungen Schiller; ein Vorbild also, von dem er über das Wesentliche des Schauspielmäßigen nichts erfahren sollte. Sein Instinkt wies ihn bald nachher auf Lessing als Meister, denn Lessing hatte aus dem Zusammenbruch der französischen Dichtung in Deutschland doch das Verständnis für das Theater gerettet; zunächst aber folgte er blind dem Götz.

Aber als er die Räuber schrieb, unterschied er sich in zwei wesentlichen Dingen von dem Dichter des Götz: er besaß ein bühnenmäßiges Temperament, und er hatte eine tragische Idee erlebt.

Der Unterschied des Temperaments ist so augenscheinlich, daß nichts Neues über ihn zu sagen ist. Man halte sich nur immer vor, daß das Temperament ein sehr wesentlicher Bestandteil der Begabung ist, was ja gewöhnlich vergessen wird.

Die tragische Idee, welche Schiller erlebt hatte, war die Idee der Freiheit, oder, was dasselbe ist, der menschlichen Würde gewesen.

Auf der Karlschule wurden noch viele andere Schüler erzogen, und es gab damals noch ähnliche Schulen wie die Karlschule; aber der Druck dieser Erziehung bewirkte bei den andern jungen Leuten nichts weiter, als daß sie ebenso brave oder leichtsinnige,

tätige oder faule, nützliche oder überflüssige Männer wurden, wie sie sonst auch geworden wären. Nur Schiller hatte durch ihn sein großes Erlebnis.

Dieses Erlebnis ist mit Worten nicht darzustellen, man kann es nur ungefähr andeuten.

In einem jungen Menschen bildet sich eine Dichterseele. Diese braucht Wirklichkeit, Anschauung, Natur, tatsächliche Verhältnisse, verschiedenartige Menschen, um einen Schatz für die Vorstellung zu bekommen, aus dem sie schöpfen kann, wo sie es später braucht. Jedes einigermaßen begabte Kind ist neugierig auf die ganze Welt, welche es umgibt, und zwar naturgemäß der Knabe viel mehr wie das Mädchen, weil er ja einmal irgendwie ein Schöpfer werden wird. Bei den mittelmäßigen Menschen hört diese Neugierde früh auf, beim Dichter, welcher die eigentliche Idee des Menschen darstellt, verschwindet sie nie. Sie ist, was man Leidenschaft nennen kann. Der junge Mann weiß ja nicht, daß er später einmal ein großer Dichter sein wird, aber er muß sich auf diesen Beruf bilden; das ist ein unwiderstehlicher Drang, der ihn treibt.

Wenn nun ein solcher Mensch in eine Schule eingeschlossen wird wie Schiller es war, wo er nichts erfährt, als Bücher, als Menschen, die alle über einen Leisten geschlagen sind, als das Verhältnis von Vorgesetzten und Untergebenen, als Schulbank und Pflastersteine des Hofes, so ist das nicht ein einfaches Leiden oder eine bloße Qual; es ist auch nicht der Versuch einer geistigen Verkrüppelung; sondern es ist der Versuch — nun sagen wir: aus einer göttlichen Idee, die sich gestalten will, etwas anderes zu machen.

Schiller ist trotz seiner Erziehung ein Dichter geworden, der Versuch ist mißglückt. Aber er hat sehr viel in dem Kampf gelassen. Friedrich Schlegel sagte einmal von ihm, er habe eine von Haus aus verdorbene Phantasie. Das ist richtig; und es ist nicht genug

zu bewundern, wie ein Mann hat ein großer Dichter werden können, obwohl das Hauptwerkzeug des Dichters ihm verdorben war.

Man denke an die tausend bunten Anschauungen, von denen Goethe erzählt: das elterliche Haus, die Freunde des Hauses, der Umbau, die Einquartierung, das französische Theater, die ersten Liebesgefühle, die Bekanntschaften, Leipzig, Straßburg und alles Weitere; was konnte der Sinn des jungen Menschen alles aufnehmen! Schiller mußte seine Vorstellungen durch Bücher erwerben. Und von diesen scheint das einzige dichterisch bedeutende die Bibel gewesen zu sein. Heute lernt ein junger Mensch schon als Tertianer Homer, als Primaner die alten Tragiker kennen; wir vergessen immer, daß das eine Errungenschaft unserer Klassiker ist, daß wir mit den Griechen erzogen werden; unsere Klassiker selber hatten es nicht so gut: wenn der Rückgang der Gesittung weiter anhält, dann werden unsere Enkel ja auch wieder es nicht so gut haben; ihnen fehlt aber dann auch noch die Bibel.

In dem inneren Ringen der göttlichen Idee gegen den sinnlosen menschlichen Zwang bildete sich Schillers Freiheitsgefühl, das Gefühl für die Würde und Unverletzbarkeit des Letzten, Innersten in uns. Goethe hat sich einmal Eckermann gegenüber darüber lustig gemacht, daß die liberalen Philister auf Grund dieses Freiheitsgefühls Schiller für sich in Anspruch nehmen, und hat gesagt, er selber sei viel liberaler gewesen wie Schiller. Das ist sehr wahr. Dieses Freiheitsgefühl hat mit den politischen Philistermeinungen gar nichts zu tun. Wenn man die Übertreibung nicht übelnehmen will: Schiller hatte immer Verständnis für den Verbrecher, Goethe nie; denn auch der Verbrecher leidet ja unter dem Druck, unter dem Schiller litt, auch seine Idee darf sich nicht entfalten.

Die Räuber sind ein gänzlich unreifes Werk. Die Charaktere sind ebenso unmöglich, wie die Lagen, in welche sie kommen. Den-

noch hat das Schauspiel bei seinem Erscheinen auf kluge Leute einen sehr tiefen Eindruck gemacht; es macht diesen Eindruck noch heute, wenn es angemessen, das heißt, mit Temperament, gespielt wird. Der Grund ist, daß hier eine tragische Idee dargestellt wird.

Der Mensch muß ins Unbegrenzte wollen. Die Würde der Seele kann keine Grenzen anerkennen. Aber der Mensch des wirklichen Lebens, in den die Seele nun einmal gebannt ist, wird durch tausend Fesseln gehalten. Aus diesem Gegensatz müssen Tragödien entstehen.

Man denke an die Antigone. Hier hat ein reifer Dichter auf der Höhe des menschlichen Lebens mit fünfzig Jahren dieselbe Idee dargestellt: nicht nur wahrer, sondern auch tiefer. Kreon treibt die kalte Königspflicht soweit, wie sie getrieben werden muß; aber die Götter wollen nicht, daß einer zu tugendhaft ist und stürzen ihn ins Unglück.

Mit einem solchen Werk darf man ja freilich die Räuber nicht vergleichen; aber wenigstens zeigt die Verwandtschaft der tragischen Idee, auf welcher Höhe die Seele des jungen Dichters lebte, und welche Möglichkeiten in ihr schlummerten.

Schiller wurde nach den Räubern sofort in das Schriftstellerleben geworfen, in ein Leben, das für den Dichter das allerungünstigste ist, welches die bürgerliche Gesellschaft aber dem Dichter aufzwingt. Es bestand die Gefahr, daß er sein großes Erlebnis für den Erwerb ausnutzte, statt es zu vertiefen. So folgten Fiesco und Kabale und Liebe.

Diese beiden Werke sind gewiß weniger unreif wie die Räuber, aber sie sind auch weniger hinreißend. Das große Erlebnis ist schwächer geworden, die Kenntnis der Bühnenwirkung hat bei dem angeborenen bühnenmäßigen Talent rasch zugenommen. Diese Werke sind sicher immer Werke eines begabten jungen Dichters; aber selbst in Kabale und Liebe wirkt das Gefühl doch nicht mehr

so unmittelbar; sie sind Werke eines jungen Dichters, der vielleicht ein sehr erfolgreicher Literat wird.

Die Art der beiden Schauspiele entsprach ganz dem, was damals in der Schriftstellerei erwartet wurde. Wirkliche Handlung, die einfach aus der Natur hervorgeht, hatte allein der Götz gehabt; aber diese Handlung war gänzlich undramatisch gewesen. Dramatische Handlung schien lediglich als Intrigenhandlung in der französischen Art möglich, wie ja auch die Räuber eine ganz kindliche Intrigenhandlung gehabt hatten. Diese Intrige wurde nun von Charakteren getragen, die man, unter dem Einfluß Shakespeares, wie man glaubte, naturwahr gestaltete.

* * *

Intrigen sind immer nur zwischen irgendwie sehr nahe verbundenen Menschen möglich; es ergab sich daraus, daß die französische Tragödie immer die Neigung hatte, in einer Familie zu spielen; kam dazu nun die pseudo-shakespearesche Natürlichkeit, so entstand das „Familiengemälde". Solche Familiengemälde sind die Räuber und Kabale und Liebe.

Als Schiller an die Arbeit des Don Carlos ging, war sein bewußter Wille noch nicht weiter entwickelt. Es ist ein früher Entwurf erhalten, der das deutlich zeigt; eine Anmerkung zu dem Fragment in der Thalia spricht es offen aus: „Don Carlos ist ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause."

Ja; noch mehr.

Der Einfluß der damaligen, vom Götz herstammenden Schriftstellerei, die man als „Sturm- und Drangdichtung" zu bezeichnen pflegt, war, wie das bei der Schriftstellerdichtung so kommt, sehr schnell ins Breite gegangen und war zu den Unterhaltungsschriftstellern gelangt. Es wurden „Gemälde aus dem Mittelalter" in Selbst- und Zwiegesprächen geschrieben, die vier Bände umfaßten.

Die erzählende Richtung, welche im Götz gelegen, wurde bei diesen Schriftstellern für die Unterhaltung ganz offenkundig. Der Don Carlos wuchs dem Dichter unter der Hand so an Umfang, daß er die Aussicht hatte, ein solches Werk zu werden. Das Gefühl sagte Schiller, daß er unrecht tat, deshalb verteidigt er sich in dieser Anmerkung: „Es wird kaum nötig sein, zu bemerken, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten, und wird also nach jenem Maßstab auch nicht beurteilt werden. Die dramatische Einkleidung ist aber von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte."

Die Bahn war sehr abschüssig. Schiller wurde aufgehalten durch die Wirkung seines kindlichen Bühnentemperaments und durch die Größe seiner Seele.

In der Vorrede zu dem Thalia-Bruchstück schreibt er: „Die Geschichte des unglücklichen Don Carlos und seiner Stiefmutter, der Königin, ist von den interessantesten, die ich kenne, aber ich zweifle sehr, ob sie so rührend, als erschütternd ist. Rührung, glaube ich, ist hier ganz nur Verdienst des Dichters, der unter den vielerlei Arten der Behandlung gerade diejenige zu wählen weiß, welche die widrige Härte des Stoffs zu weicher Delikatesse herabstimmt und mildert. Eine Leidenschaft, wie die Liebe des Prinzen, deren leiseste Äußerung Verbrechen ist, die mit einem unwiderruflichen Religionsgesetz streitet und sich ohne Aufhören an der Grenzmauer der Natur zerschlägt, kann mich schaudern, aber schwerlich weinen machen. Eine Fürstin wiederum, deren Herz, deren ganze weibliche Glückseligkeit einer traurigen Staatsmaxime hingeschlachtet werden, die durch die Leidenschaft des Sohns und des Vaters gleich unmenschlich gemißhandelt wird, kann mir wohl Murren gegen

Vorsicht und Schicksal, Zähneknirschen gegen weltliche Konvention abnötigen, aber wird sie mir auch wohl Tränen ablocken? Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es — wie mich deucht — durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie."

Diese Sätze bewegen sich durchaus innerhalb der damaligen Schriftsteller-Vorstellungen. Aber der Schluß ist Schillerisch. Er ist nicht im mindesten zwingend. In ihm kommt eben der große Dichter, ohne daß er es weiß, durch die Zeitvorstellungen zum Durchbruch.

Philipp ist ein tragischer Charakter. Das ist es, was Schiller zu ihm zieht. Und das Verständnis für ihn: ja, daß er ihn erlebt; das kommt wieder durch sein eigenes Freiheitserlebnis.

Das Erlebnis des Dichters ist einer der am schwersten zu erfassenden Punkte. Vermutlich wird immer nur ein anderer Dichter verstehen, wo bei einem Dichter das Erleben steckt, wo und wie es umgewandelt ist: durch Auseinandersetzen, durch Ähnlichkeitensuchen, durch Ausspinnen oder durch andere Tätigkeiten der Phantasie. Das Folgende muß verstandesmäßig gesagt werden; man darf sich den Vorgang aber natürlich nicht verstandesmäßig denken.

Es war in Schillers Jugend der Versuch gemacht, die Idee, welche er einmal körperlich darstellen sollte, zu einer andern zu gestalten. Bisher hatte er immer nur die tragische Lage des durch diesen Versuch Betroffenen gefühlt; aber wie war die Lage des Menschen, der diesen Versuch machte, des Tyrannen?

Der Dichter kann nur die Charaktere darstellen, welche er in sich hat. Ein jeder Dichter hat nur eine bestimmte Anzahl von Charakteren in sich. Schiller hatte in sich vor allem den Charakter des Tyrannen. Nur dadurch hatte er ja so unter dem Druck gelitten, daß er selber eine Natur war, welche durch eine Seite ihres We-

sens hätte ebenso drücken können, wenn nämlich eine große Besonnenheit und die eigene Güte des großen Mannes nicht gehindert hätte.

Welches ist nun die Lage des Tyrannen? Der Tyrann ist in einer Hinsicht, nämlich durch sein Handeln, ein Gott; in anderer Hinsicht aber, nämlich in seinem Sein, ist er ein Mensch. Er entscheidet nach Willkür über das Schicksal der Menschen, aber er selber hängt von Menschen ab, auch von den Menschen, über welche er entscheidet. Jemand, der als Gott über die Menschen entscheidet, kann keinen Freund haben, auf den er völlig vertrauen kann, denn sonst ist er ja jedem selbstsüchtigen Trieb der Menschen ausgeliefert.

Der fürchterliche Widerspruch in der Lage des Tyrannen ist unlöslich. Hier liegt der Stoff für eine große Tragödie.

Schiller hat das gefühlt. Er hat seinem Philipp auch die Größe gegeben, die dem tragischen Helden geziemt. Philipp ist wahrhaft königlich. Wenigstens in unserer deutschen Dichtung haben wir keinen ähnlich königlichen Charakter. In dem großen Auftritt zwischen ihm und Carlos im zweiten Aufzug, einem der erhabensten Auftritte, die wir in der deutschen Dichtung haben, kommt die furchtbare Tragik gewaltig heraus: selbst dem eignen Sohn darf der König nicht trauen, ja, er ist der erste, dem er mißtrauen muß.

Es hat jemand gesagt: „Um den Helden wird alles tragisch." Das ist eine wahre Beobachtung. Schiller hat nicht nur die einzelne Gestalt des Philipp in ihrer Größe gefühlt, er hat auch seine Umwelt mitgefühlt.

Wenn wir das Drama heute lesen, dann verstimmt uns vielleicht das Intrigenspiel von Domingo und Alba. In dem Thaliabruchstück standen in dem dreizehnten Auftritt des zweiten Aufzugs noch einige Sätze Albas. Eben hat die Eboli die beiden verlassen,

nachdem sie sich mit ihnen verbündet. Alba fügt in der Thalia seinen Worten noch hinzu:

„Daß es bis dahin kommen muß! Ich bin
In seinen Kriegen grau geworden — daß
Ich betteln soll von diesen Wangen, das,
Ich kann's nicht leugnen, das verdrießt mich — Doch,
Doch dies Erröten soll mit Seelenblut,
Mit Missetäterbangigkeit dereinst
Der Knabe mir bezahlen."

Die Lage des Tyrannen zwingt dem Diener seine Lage auf: ein stolzes Dienen ist nicht möglich; auch der eherne Alba wird gezwungen, mit einem Weib, das sich hinwirft, ein heimliches Bündnis einzugehen.

Für das Tragische in der Lage Philipps sind diese Verse nicht nur notwendig, es entwickelt sich überhaupt erst in solchen Beziehungen, wie zu Alba. Und nun ist bezeichnend, daß diese Verse in der Thalia nicht zur allgemeinen Führung des Auftritts gehören, sondern ganz offenkundig angehängt sind; sie sind deshalb auch später gestrichen; und noch mehr, gerade bei ihnen macht Schiller die Bemerkung, die oben abgedruckt wurde, daß Don Carlos kein Theaterstück werden könne, sondern ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause sei.

Der Grund ist, daß das tragische Gefühl und die Gestalt des Philipp nicht zu der Fabel seines Dramas passen, wenigstens wie er sie aus der dummen französischen Klatschgeschichte entwickelt hat, die ihm vorlag. Eine französische Hofintrige und ein großes tragisches Gefühl sind miteinander unverträglich.

Schiller hat natürlich gefühlt, daß etwas nicht in Ordnung war. Er hat deshalb mitten in der Arbeit gestockt und hat das Fragment mit einem rührenden Vorwort in der Thalia abgedruckt:

„Die Ursache, warum das Publikum die Tragödie Don Carlos in Bruchstücken voraus empfängt, ist keine andere, als der Wunsch des Verfassers, Wahrheit darüber zu hören, ehe er sie wirklich vollendet. Bei dem anhaltenden starren Hinsehen auf die nämliche Fläche kann es nicht anders kommen, als daß die Augen des schärfsten Beobachters anfangen trübe zu werden und die Objekte verwirrt durcheinander schwimmen . . . Wie schätzbar sind dem Dichter hier geschmackvolle fühlende Freunde, die über seine Schöpfungen wachen und das neugeborene Kind seines Genius mit liebevoller Sorgsamkeit warten und pflegen! . . . Euch aber insbesondere, Schriftsteller meines Vaterlandes, deren Namen der Ruhm bereits schon unter den Sternen aufstellte, die ihr jetzt keine schönere Beschäftigung mehr übrig findet, als einem Schüler und Freund noch die Hand zu reichen, und ihn zu eurer Gemeinschaft emporzuziehen — euch alle fordere ich auf, diesen Versuch eurer Aufmerksamkeit wert zu achten, und mir den Ausspruch eures Gefühls mit der strengsten Offenherzigkeit mitzuteilen."

Niemand antwortete ihm: wer hätte ihm auch antworten sollen? Der einzige seinesgleichen war Goethe; und der wußte von dieser Aufgabe noch weniger, wie er selber.

Man bedenke immer wieder: Schiller sollte — nicht nur ohne Muster: das muß ja jeder, der etwas aus sich selber schafft — er sollte unter der unbewußten Herrschaft falscher Vorbilder ganz aus seinem eignen Erleben eine Tragödie erschaffen.

Selbst wenn er damals vielleicht die alte Tragödie in einer französischen Übersetzung kennen gelernt haben sollte, er hätte sie doch noch nicht verstehen können. Man vergesse nicht, daß das älteste Stück von Sophokles, das uns überliefert ist, aus seinem fünfzigsten Lebensjahr stammt; Schiller aber war damals vierundzwanzig Jahre alt.

Schiller hätte dem Carlos die Liebe zu der Mutter nehmen und

ihn lediglich als den Nachfolger in Gegensatz zu Philipp stellen können. Der junge Mann kann verlangen, daß ihm eine wichtige Tätigkeit übertragen wird, vielleicht der flandrische Kriegszug; er kann die Mutter gewinnen, ihn zu unterstützen. Der Vater muß ihm mißtrauen; er selber hat sich in Aufstand gegen seinen Vater auf den Thron gesetzt und des Vaters letzten Willen verbrannt. Alba braucht nicht zu intrigieren; es liegt in der Natur der Sache, daß er von Carlos gehaßt wird, daß er auf der Seite Philipps steht und nur mit dessen Augen sieht, nur in untergeordneterer Weise. So kann er durchaus ehrlich auf den Verdacht eines strafbaren Verhältnisses zur Königin kommen und Philipp den einflößen. Durch die Maßregeln, welche gegen Carlos ergriffen werden, wird dieser dazu getrieben, wovor die Maßregeln schützen sollen, zum Versuch des Aufstandes; und hier muß er getötet werden durch den Vater, mit ihm wird aber auch der eigentliche Lebenszweck des Vaters vernichtet, denn seine Krone hat nun keinen Erben.

Die Tragödie, wie sie hier im Umriß gegeben ist, und welche etwa fünfzehnhundert Verse umfassen würde, steckt teilweise wörtlich in dem Schillerschen Werk; sie konnte aber nicht herauskommen, weil der Dichter nicht aus dem Bann des Familiengemäldes herauskam, des Intrigenstückes mit pseudo-shakespeareschen Charakteren, weil er daran festhielt, den gleichgültigen Carlos als Helden zu behalten, statt Philipp in den Mittelpunkt zu stellen.

Diese Tragödie nun ist in den drei ersten Aufzügen im wesentlichen fertig. So unvollkommen die Tragödie Philipps in ihnen ausgedrückt ist, Schiller hat sich von ihr durch diese drei Aufzüge befreit; es muß nun eine neue Tragödie kommen.

* * *

Diese neue Tragödie ist die des Marquis Posa, die Tragödie des Helden, der in der bürgerlichen Gesellschaft leben soll, also des

Revolutionärs. Sie hat mit der Tragödie Philipps gar nichts zu tun.

Auch die Bedeutung der neuen dichterischen Aufgabe hat Schiller nicht verstanden, die sich ihm innerlich, durch die Entwicklung seiner Seele stellte. Wir werden gleich sehen, wie das zusammenhängt; zunächst wollen wir sehen, wie es ihm erschien.

In den Briefen über den Don Carlos schreibt Schiller: „Es kann mir begegnet sein, daß ich in den ersten Akten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfülle. St. Reals Novelle, vielleicht auch meine eignen Äußerungen darüber im ersten Stück der Thalia, mögen dem Leser einen Standpunkt angewiesen haben, aus dem es jetzt nicht mehr betrachtet werden kann. Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches, mancher Unterbrechungen wegen, eine ziemlich lange Zeit war, hat sich in mir selbst vieles verändert. Auch an den vielen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen sind, mußte notwendig auch dieses Werk Anteil nehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hat, tat diese Wirkung in der Folge schon schwächer, und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die früheren; Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem anderen Grunde, als weil ich ihm an Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Akt ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die ersten drei Akte waren in den Händen des Publikums, die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzustoßen — ich hätte also das Stück entweder ganz unterdrücken müssen (und das hätte mir doch wohl der kleinste Teil meiner Leser gedankt), oder ich mußte die zweite Hälfte der ersten so gut anpassen, als ich es konnte ... Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stück ge-

tragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein."

Das ist richtig und nicht richtig. Die Hauptsache ist, daß die erste Tragödie nicht gestaltet ist, sondern versteckt und halb gedichtet in einem unvollendeten Werk ruht; daß der Held der zweiten Tragödie eine Rolle in diesem unvollendeten Werk spielt; und daß nun halb aus praktischen Gründen, halb aber auch, weil es an eigentlicher Handlung für die zweite Tragödie fehlt, diese gleichfalls nur halb – ja, nur zum Viertel gedichtet in den notwendig zu schreibenden Beschluß des angefangenen Werkes gepaßt wird.

Die Briefe über den Don Carlos sind veranlaßt durch die Besprechungen des Werkes.

Unbillige Besprechungen pflegen zwei Ursachen zu haben. Erstens, wenn eine Dichtung ganz anders ist, als der Zeitgeschmack wünscht, wo denn die Rezensenten ratlos sind, weil sie ja als die Vertreter des Publikums, das nicht in seiner Ruhe gestört sein will, auf dem Boden des Zeitgeschmacks stehen müssen. Sie pflegen in solchen Fällen bei Verfassern, welche nicht bekannt sind, sich mit Schweigen zu helfen, und bei bekannten Verfassern zu sagen, er sei nicht ... indem sie da, wo die Punkte stehen, das bezeichnende Beiwort des Zeitgeschmacks nennen. Eine zweite Ursache unbilliger Besprechungen pflegt in Mängeln des Werkes selber zu liegen, welche die Rezensenten natürlich nicht erkennen können, denn sonst wären sie ja selber Dichter; aber, als Publikum, unbestimmt fühlen. Sie suchen nun, was ihr unbestimmtes Gefühl rechtfertigen mag, und finden dann gewöhnlich etwas Falsches.

Don Carlos hat beide Ursachen für unbillige Urteile. Das erste Auftauchen der großen Tragödie, das der Dichter selber nicht verstand, konnten die Beurteiler natürlich erst recht nicht verstehen; und das Werk war tatsächlich unvollkommen.

Schiller ist billig genug, seinen Bemänglern zuzugeben, daß etwas

an seiner Arbeit nicht in Ordnung sein müsse, wenn es seiner Nachhilfe bedürfe, um es ihnen klarzumachen. Nur hat er sich nicht gesagt, daß sie wahrscheinlich die Ausstellungen am falschen Punkt machen werden; indem er auf ihre Ausstellungen eingeht, kommt er also nicht selber auf seinen Fehler, er wird nur weiter irre geleitet.

Die Beurteiler scheinen sich nun an den Charakter des Posa gehängt zu haben. Derselbe scheint ihnen unwahr vorgekommen zu sein. Schillers Briefe haben den Zweck, seine Absichten in Hinsicht auf diesen Charakter klarzustellen; und dadurch zeigen sie wenigsten uns, wie deutlich ihm seine Aufgabe war.

Am Rande möge hier zunächst noch eine Bemerkung stehen.

Ein jeder große Mensch ist einsam und unverstanden. Er muß sich irgendwie mit diesem Los abfinden und dessen Folgen für sich so erträglich wie möglich machen. Für den Dichter ist das besonders schwierig, weil seine Größe ja ein Wirken auf die andern Menschen einschließt; wenn diese nun unangemessen auf seinen Ruf antworten, so kann er das nicht ganz überhören; hört er aber auf die Antwort, so kommt er in Gefahr, irre zu werden.

Wir können das in diesen Briefen sehen.

Schiller schreibt: „Der Charakter des Marquis Posa ist fast durchgängig für zu idealisch gehalten worden." Das ist natürlich überhaupt kein Einwand gegen die Dichtung, sondern lediglich ein Selbsturteil der Einwendenden: weil sie selber gemein sind, so glauben sie nicht an die Möglichkeit eines idealen Charakters. Schiller hätte ihnen antworten können: „Wenn ich den Marquis gefühlt habe, dann genügt das für seine Möglichkeit; ihr könnt mir nur entgegenhalten, daß ich mein Gefühl nicht habe angemessen darstellen können. Das aber habt ihr nicht getan." Schiller läßt sich also auf den Einwand ein und rechtfertigt den Charakter. Er tut das auf zwei Weisen. Erst weist er nach, daß er geschicht-

lich möglich gewesen sei: was natürlich nicht nachzuweisen, aber auch ganz gleichgültig ist; dann aber, und das ist das Merkwürdigste, stellt er für den einen der beanstandeten Auftritte eine andere Möglichkeit der Erklärung auf als seine Beurteiler: „Aber es könnte sein, daß die Freimütigkeit, mit der er dem Könige seine Gesinnungen vorträgt, weniger auf Rechnung seines Mutes, als seiner genauen Kenntnis von jenes Charakter käme, und mit aufgehobener Gefahr würde sonach auch der Haupteinwurf gegen diese Szene gehoben.“ Unzweifelhaft hat Schiller den Auftritt so gemeint, wie der Beurteiler ihn aufgefaßt hat; nun gibt er ihm eine andere Deutung: er nimmt dem Posa die Naivität und schiebt ihm eine Weltklugheit unter, die ihn an die Grenze der Gemeinheit bringt; er verleumdet seine eigene Gestalt.

So unsicher kann der Dichter durch Einreden gemacht werden. In diesem Fall sieht man deutlich, daß er unsicher gemacht wurde, wo das, was er unbewußt geschaffen hatte, vorliegt. Aber man kann sich denken, daß durch die Einreden einer auch im Dichten selber unsicher gemacht wird; dann ist die äußere Einwirkung nicht mehr nachzuweisen.

Schiller hat nie wieder die Größe der Gestalten erreicht, die er im Carlos hatte: Philipp, Posa, die Königin, Carlos selber (Aufzug 5, Auftritt 1, Posa bei Carlos im Kerker), der Großinquisitor; selbst die Eboli: das sind Gestalten, die der großen Tragödie würdig sind, die neben die Gestalten des Sophokles gestellt werden dürfen, ohne daß der Dichter beschämt würde. Schillers eigene Seelengröße ist gewiß nicht geringer geworden. Ob er nicht später sich hindern ließ durch die Erinnerung an Kant, ob nicht der Glaube an Shakespeare ihn gehindert hat, und die Meinung, man schaffe naturwahrer, wenn man die menschliche Gemeinheit und Schwäche mit in die Gestalten hineinnimmt?

Aber wenden wir uns nach der Abschweifung der zweiten Tra-

gödie zu, welche im Carlos steckt, der Tragödie des Posa, welche in den beiden letzten Akten enthalten ist.

Posa ist in dem Entwurf des Stückes als eine Nebenfigur gedacht, als einer jener Vertrauten aus der französischen Tragödie, die nur handwerklich nötig sind, weil die Dichter zu ungeschickt waren, durch Handlung zu exponieren, und die eine eigentlich dramatische Bedeutung also nicht besitzen. Noch im Thaliabruchstück sind sich die Freunde ebenbürtig, und Schiller hat im vollendeten Stück deshalb manches aus der Rolle des Carlos in den ersten drei Aufzügen streichen müssen, wodurch denn sein Titelheld unbedeutender wurde.

Der eigentliche Aufbau des Stückes war nicht mehr zu ändern, da die ersten Akte doch im wesentlichen bleiben sollten. Posa konnte also auf keinen Fall die Rolle im Schauspiel erhalten, die ihm zukam. Es geht ihm, wie es im ersten Teil Philipp ging; nur ist seine Lage noch ungünstiger, denn Philipp war wenigstens Gegenspieler im ursprünglichen Aufbau gewesen, er konnte also dadurch, daß das Stück ungebührlich lang wurde, immerhin für sich die nötigen Verse erhalten. Der Vertraute steht von Anfang an schlimmer da. Was kann mit ihm geschehen? Wenn er an Bedeutung wächst gegenüber dem Helden, dessen Vertrauter er ist, so kehrt sich das Verhältnis um: in der eigentlichen Verteilung ist der ursprüngliche Held der Zweck und der Vertraute das Mittel; nun wird der Vertraute der Zweck und der frühere Held, der doch seine äußere Stellung noch beibehält, das Mittel: mit andern Worten: aus der Bühnenfigur des Vertrauten wird die Bühnenfigur des Intriganten. Posa benutzt den Don Carlos genau so, wie Domingo und Alba den Philipp.

Im ersten Teil fesselt jedenfalls Philipp immer in den Auftritten, in denen er selber vorkommt. Im zweiten Teil fesselt Posa in seinen Auftritten nicht; selbst nicht in dem großen, trotz seiner

Schwäche wunderschönen Auftritt mit Philipp; er wirkt als Redner.

Es kommt erschwerend nämlich noch zu seiner ungünstigen Stellung als Intrigant, daß das, wofür er intrigiert, uns nicht sinnlich klar wird. Flandern, die Gedankenfreiheit — das sind auf der Bühne keine Mächte, die uns überzeugen.

Die Beurteiler haben unrecht gehabt: die Worte Posas sind immer wahr. Aber ihr Gefühl hat doch recht gehabt: er ist nicht dramatisch gestaltet. Schiller hat ihm keine angemessene Handlung geben können.

Es wäre möglich gewesen, die Tragödie des Philipp mit einer angemessen veränderten Handlung zu schreiben, sie ist deshalb bis zu einem sehr hohen Maße in dem vorliegenden Drama vorhanden. Die Tragödie des Posa ist im Rahmen des Don Carlos unmöglich; für sie hätte ein ganz neues Drama erfunden werden müssen. Ein Bau der Philipptragödie war deshalb möglich; einer der Posatragödie ist nicht möglich, wenn man nicht ein ganz neues Stück bauen will, oder kann, was denn eben eine selbständige dichterische Arbeit mit allen ihren Voraussetzungen wäre, und etwa dreiviertel der Arbeit an einem ganz neuen Drama.

Bei der Betrachtung des Posa können wir uns also nur an die Verse halten und an die Auseinandersetzungen in den Briefen.

Erinnern wir uns an Schillers Erlebnis, denken wir an die Lagen, die er bis dahin dichterisch gestaltet hat, und an die Charaktere, die in diese Lagen kommen; wir werden dann Posa sehr leicht verstehen: er ist ein Stück von Schillers Seele, wie es Philipp und Karl Moor — ja, wie es der Großinquisitor ist.

Wenn dem Achill ein Unrecht von Agamemnon geschieht, so entsagt er dem Kampf; er lehnt sich, nach unserer Auffassung, gegen den Führer auf.

Bei dieser Handlung ist zweierlei zu bemerken. Erstens, daß der Held in der alten Zeit durch einen selbstsüchtigen Beweggrund getrieben wird. Zweitens, daß seine Auflehnung sozusagen im Rahmen der bestehenden Gesellschaftsordnung vor sich geht. Es ist Achills Recht, nicht mehr mitzukämpfen, wie es in den altfranzösischen Epen das Recht eines gekränkten Barons ist, gegen Karl die Waffen zu ergreifen.

Die Tragödie steht auf einer seelisch höheren Ebene wie das Epos. Der tragische Held handelt nicht aus selbstsüchtigen Beweggründen, nicht aus Leidenschaften, sondern er folgt einer Idee.

Die Tragödie setzt aber auch gesellschaftliche Zustände voraus, in denen die Menschen bereits durch gegenseitige Abhängigkeit gebunden sind. Wenn etwa die athenischen Tragiker ihre Dichtungen im griechischen Mittelalter spielen lassen und unter Personen, welche bei Homer erwähnt werden, so darf man doch nicht vergessen, daß sie durchaus nicht die gesellschaftlichen Zustände Homers annehmen: sie nehmen die gesellschaftlichen Zustände ihrer Zeit an, in der allgemein-menschlichen Abziehung, welche für die Tragödie notwendig ist. In der Tragödie kann also der Held nicht ohne weiteres handeln, indem er seiner Idee folgt, sondern er verletzt durch sein Handeln immer gesellschaftliche Zustände. Man sieht, daß die tragische Dichtung eine revolutionäre Kunst ist (wie es übrigens, was man gern vergißt, auch die Gotik war) und daß der tragische Held ein Revolutionär ist.

Was ist nun ein Revolutionär?

Ein sehr kluger Mann, der die höchst merkwürdigen politischen Zustände Rußlands untersucht hat, kommt zu dem Ergebnis, daß den Russen überhaupt das Verständnis für die Achtung der geistigen Freiheit des einzelnen fehle. Es fehle ebenso aber wie den übrigen auch den Revolutionären, so daß also die freundliche Gesinnung,

die man bei uns den russischen Revolutionären entgegenbringe, weil man sie für Menschen unsrer Art halte, gänzlich unangebracht sei.

Der Beobachter hat recht. Nur braucht es nicht richtig zu sein, daß die Nichtachtung des fremden Rechtes eigentümlich russisch ist; die Gesinnung entsteht aus dem Gegensatz von Despotie und Revolution.

Die Gegensätze von Despotie und Revolution sind nun aber immer vorhanden, wenn die Menschen nicht mehr nur lose verbunden sind wie in den alten epischen Zeiten, sondern irgendwie bürgerlich in gegenseitiger Abhängigkeit leben; diese sich bekämpfenden Gegensätze erzeugen zum großen Teil das geschichtliche Leben der Menschen in diesen Zeiten; und sie sind natürlich nur sehr selten so kindlich offen, wie im heutigen Rußland; im heutigen Deutschland etwa ist die Despotie verborgen unter Worten wie „wirtschaftlicher Aufschwung", „Liberalismus", „soziales Bewußtsein", „Pflicht", „Vaterland", „Wissenschaft" und ähnlichem.

Schiller war sich vollständig klar über den Charakter seines Helden. Er sagt: „Ich halte für Wahrheit, daß Liebe zu einem wirklichen Gegenstande und Liebe zu einem Ideale sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie in ihrem Wesen voneinander verschieden sind — daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an *seine Vorstellung* von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen *in ihnen*, nicht *außer ihnen* wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem innern Geisterbild modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streite liegt als dieser, dessen letztes Ziel sein eignes Ich ist. Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit,

als der Egoismus und die Herrschsucht . . . Die Tugend handelt groß um des Gesetzes willen, die Schwärmerei um ihres Ideals willen, die Liebe um des Gegenstandes willen. Aus der ersten Klasse wollen wir uns Gesetzgeber, Richter, Könige, aus der zweiten Helden, aber nur aus der dritten unsern Freund erwählen. Diese ersten verehren, die zweiten bewundern, die dritten lieben wir. Carlos hat Ursache gefunden, es zu bereuen, daß er diesen Unterschied außer acht ließ und einen großen Mann zu seinem Busenfreund machte."

Posa ist ein Held. Denken wir an Karl Moor. Wodurch unterscheiden sich die beiden? Durch nichts, als das Alter; Karl wird durch sein persönliches Mißgeschick zweifelhaft gemacht an der Gerechtigkeit des Weltenlaufs, und er beschließt, selber diese Gerechtigkeit wieder herzustellen. Ein Posa würde aus dem persönlichen Erleben nicht vorschnell Schlüsse ziehen, er würde auch nicht das kindliche Mittel des Räuberdaseins ergreifen; aber auch er will das, was er für Recht hält, mit allen Mitteln herstellen. Er benutzt für seine Zwecke die Menschen wie Schachfiguren, wie Karl seine Freunde benutzt, und wie Karl bindet er sich nicht an die Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft, denn er will seinen Freund zum Führer einer Aufruhrbewegung machen.

Im Traum erscheint uns oft unsere eigene Persönlichkeit in fremden Gestalten, unser Handeln und Leiden in Symbolen. Die Dichtung hat manche Ähnlichkeiten mit dem Traum. Der unterdrückte Karlschüler, der sein höheres Selbst durch Kampf gegen die Macht erhalten mußte, hat auch noch den Posa geträumt.

Hatte er nicht auch den Philipp geträumt? Ist nicht Philipp wieder nur durch die Jahre und die Stellung von Posa unterschieden? Was will denn Philipp? Sein Glück? Schiller hat die Absicht gehabt, einen selbstsüchtigen Tyrannen zu zeichnen; er hat einen König gezeichnet, der von sich sagen kann:

„Sank je ein Schlaf auf meine Augenlider,
Ich hätte denn am Abend jedes Tages
Berechnet, wie die Herzen meiner Völker
In meinen fernsten Himmelsstrichen schlagen."

Auch Philipp will das, was er für das Glück der Menschen hält, und seine Tragödie ist, daß er die Macht hat, seinen Willen ohne Widerspruch durchzusetzen.

Und hat Schiller nicht ebenso den Großinquisitor geträumt? Den Mann, der sich nur dadurch von Philipp unterscheidet, daß er noch älter geworden ist, sein Wille noch klarer, sein Verstand noch reiner?

In Karl Moor ist noch nichts von Pflicht, ist alles nur noch Rausch des revolutionären Triebes; in Posa, der schon ein Staatsmann ist, wiegt schon die Pflicht den Rausch auf; in Philipp, dem König, ist nur noch die letzte menschliche Schwäche zurückgeblieben neben der Pflicht; im Großinquisitor ist auch die verschwunden. Er darf dem König sagen:

„Wenn Sie
Um Mitgefühle wimmern, haben Sie
Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden?
Und welche Rechte, möcht' ich wissen, haben
Sie aufzuweisen über Ihresgleichen?"

Von Karl Moor bis zum Großinquisitor, alle vier Gestalten sind Abbilder des Innern Schillers.

Der Dichter weiß, was sie bedeuten. Diese Einsicht gehört zum Größten in diesem großen Manne; sie zeigt eine Besonnenheit, wie sie selten vorkommen mag. Er sagt: „Die moralischen Motive, welche von einem zu erreichenden Ideale von Vortrefflichkeit hergenommen sind, liegen nicht natürlich im Menschenherzen, und eben darum, weil sie erst durch Kunst in

dasselbe hineingebracht werden, wirken sie nicht immer vorteilhaft."

* * *

An diesen letzten Satz ist zweierlei anzuknüpfen.

Die Beweggründe, aus denen bis nun die Gestalten Schillers entstanden, liegen nicht natürlich im Menschenherzen. Sein Erlebnis gab aber nur diese Gestalten und diese Beweggründe her. Daß er zu dieser Klarheit über sie kommen konnte, das beweist, daß er nun über sein Erlebnis hinausgewachsen war.

Aber damit hatte er den Boden verloren, aus dem ihm die dichterischen Früchte wuchsen.

Wir sehen im täglichen Leben oft, daß die Menschen ein verschieden langes inneres Leben führen. Der eine lebt äußerlich achtzig oder neunzig Jahre, und auch seine Seele bildet sich immer weiter; der andere lebt äußerlich ebensolange, aber seine Seele ist mit fünfzig, mit dreißig, mit fünfzehn, mit zehn Jahren stehengeblieben; nur Erfahrung, Ausdrucksweise und äußere Umgangsformen sind dem Alter seines Leibes entsprechend.

Ähnlich gibt es Dichter, welche in einem bestimmten Alter nicht mehr schaffen können, oder nur das schon Geschaffene geistlos wiederholen.

Auch beim Dichter kann die Ursache sein, daß seine Seele sich nicht weiter bildet. Aber es kann auch die Ursache sein, daß sein Erlebnis erschöpft ist.

Schillers Erlebnis war erschöpft. Er fühlte das, aber er konnte nicht wissen, was das war, das er fühlte. Nun suchte er; und er suchte, wie er einen neuen Boden für neue dichterische Früchte gewinnen könnte.

Die Selbstentwicklung seiner Idee war zu dem fürchterlichen, starren Pflichtbegriff des Großinquisitors gekommen. Er hatte selber

eingesehen, daß dieser nicht dem Menschenherzen natürlich war, daß er nicht immer wohltätig wirkte; ihm war die Gleichheit des Revolutionärs mit dem Tyrannen klar geworden. Mit dem Verstand also war er soweit gelangt, wie man mit dem Verstand gelangen kann. Nun mußte ein neues Erleben kommen.

Er suchte es, wo er es vernünftigerweise suchen mußte, in der kantischen Philosophie. Und es erschien, als müßte er hier finden. Denn gerade der Punkt, zu dem er gekommen war, der eherne Pflichtbegriff, war der Ausgangspunkt für das Denken Kants gewesen. Wenn dieses Denken hielt, was es versprach, dann mußte das neue Erlebnis kommen.

Es hielt nicht, was es versprach.

Das Erschütterndste aber ist vielleicht, daß Schiller seinen Posa schon so weit hatte gelangen lassen dürfen, daß das neue Erlebnis hätte kommen können.

In der großen Szene zwischen Philipp und Posa sagt Posa von Gott:

Sehen Sie sich um
In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit
Ist sie gegründet — und wie reich ist sie
Durch Freiheit! Er, der große Schöpfer wirft
In einen Tropfen Tau den Wurm, und läßt
Noch in den toten Räumen der Verwesung
Die Willkür sich ergötzen . . .
Er, der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören,
Er läßt der Übel grauenvolles Heer
In seinem Weltall lieber toben — ihn,
Den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden
Verhüllt er sich in ewige Gesetze;
Die sieht der Freigeist, doch nicht ihn. Wozu
Ein Gott? Sagt er. Die Welt ist sich genug.
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr,
Als dieses Freigeists Lästerung gepriesen.

Wie hoch steht dieser Gott über dem Gott Kants, dessen Aufgabe es ist, daß der Moralische auch seinen gebührenden Lohn bekommt! Hier stand Schiller im Torweg zur Religion und zur großen Tragödie.

* * *

Äschylos war Pythagoräer. Wenn wir die Ansichten der Pythagoräer in unsere Sprache übersetzen dürfen, so würden sie lauten, daß nur die Beziehungen Wirklichkeit haben, nicht die Dinge. Er war etwa Zeitgenosse des Parmenides, Zeno und Melissos, welche lehrten, daß es in dieser Welt, in welcher alles fließt, wie Heraklit sagte, kein Sein geben könne. Diese Welt unserer Sinne sei also bloßer Schein; eine Welt des Seins aber glaubten sie jenseits der Sinnenwelt. Wie weit sie von dieser einen Einfluß auf die Welt des Scheins erwarteten, wird nicht klar. Die Frage nach dem Verhältnis des denkenden Ichs zu Schein und Sein wird noch nicht gestellt. Sophokles war etwa ein Zeitgenosse des Protagoras, welcher vom denkenden Ich ausgeht und jene Welt des Seins als Ding an sich auffaßt, das uns ewig unerkennbar ist, da wir nur die Erscheinungen haben, welche durch uns gestaltet werden; und des Gorgias, welcher skeptisch diese Welt des Seins ablehnt, da wir diese ja doch auch immer nur in der Vorstellung haben können.

Jede Erkenntniskritik wird den Weg der Griechen nehmen müssen, und wenn sie ganz folgerichtig ist, so muß sie zunächst zur Annahme einer unerkennbaren, und also für uns wertlosen idealen Welt, und dann zum Solipsismus führen: wenn sich nicht vielleicht ein Ausweg darin finden sollte, daß man die Substantialität als Kategorie des Denkens faßt, damit auch das Ich auflöst und den Gegensatz von Ich und Außenwelt fortschafft. Aber der Mensch kann nicht als Solipsist leben, weil er ein handelndes Wesen ist und fest von der Wirklichkeit der Außenwelt und der andern Menschen überzeugt sein muß.

Den Philosophen wird es immer schwer, den notwendigen, allerdings halsbrecherischen Sprung zu machen. Aber er ist notwendig. Um das klar zu sehen, denke man eine einfachere Aufgabe. Die Eleaten haben nachgewiesen, daß die Sinnenwelt für unser Denken unmöglich ist, denn die Sinnenwelt ist seit Heraklit die Welt der Bewegung, die Bewegung aber ist undenkbar. Dennoch leben wir in dieser Sinnenwelt, die unmöglich für unser Denken ist.

Wenn man die merkwürdigen Erscheinungen, die sich hier darbieten, verstehen will, so muß man sich immer klarmachen, daß die Menschen in ganz verschiedener Weise erleben. Schon in der Euklidischen Mathematik wird ganz kaltblütig mit Begriffen hantiert, die einen lähmen müßten, wenn man sie fühlte; aber man denkt sie nur. So ist offenbar auch der Vorgang bei einem großen Teil der Philosophen. Nur ist der Unterschied der, daß der Mathematiker immer in seinem Kreis des rein verstandesmäßig Erfaßten bleiben kann; der Philosoph aber muß immer auf die sittlichen Aufgaben stoßen, also ins Leben kommen.

Mit der idealistischen eleatischen Philosophie ist ein sittlicher Idealismus verträglich. Die sophistische Philosophie muß offenbar zur Verneinung der Sittlichkeit führen. Die griechischen Denker haben immer folgerichtig zu Ende gedacht. Sie führte auch zur Verneinung der Sittlichkeit.

Wieder folgerichtig tritt gegen sie Sokrates auf: er geht überhaupt nicht auf die sophistische Philosophie ein; und was er den Sophisten entgegenhält ist eigentlich nicht seine Ethik und seine Ansicht, daß die Tugend lehrbar sei, sondern sein Leben. Es gibt keine Widerlegung des eleatischen Beweises für die Unmöglichkeit der Welt, es gibt auch keine Widerlegung des Subjektivismus des Gorgias. Aber die Menschen leben, und Sokrates lebte sittlich.

Die Tragiker waren in derselben Lage wie Sokrates. Nur, daß der Denker immer ein einheitliches Wesen ist, der Dichter aber ist

ein vielfältiges Wesen. Der Denker antwortet durch ein klares, eindeutiges Leben, die Dichter durch ihre vielfältigen Dichtungen.

Machen wir uns die Lage klar. Alles ist eingerissen. Die ganze Welt ist verschwunden. Der Gang des Denkens von den Eleaten zu den Sophisten hatte ja recht. Nun stehen da Männer, welche aus dem Nichts neu aufbauen wollen. Sie können nur aus ihrem Innern schöpfen. Sokrates baut ein Gebäude durch sein Leben, die Dichter bauen so viele Gebäude wie sie Schauspiele schreiben, und fast jedes dieser Gebäude ist grundverschieden von dem andern.

In Sokrates hat sich zwar das Leben gegen das Denken durchgesetzt, aber doch wieder in einer Denkernatur, für welche das Leben wieder zum Begreifen wird. Der Denker hat es leichter, wie der Dichter, er kann unbekümmert seinem Geist folgen, der wird ihn ruhig leiten und ihm ein deutliches Ziel zeigen. Für die Dichter ist das Leben immer neu, bleibt es im Fühlen, wird es nie aus seinen fürchterlichen Widersprüchen erlöst. Ihre Werke sind deshalb weniger klar und deutlich, aber sie sind dafür tiefer und wahrer.

Wie wir eine Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung des griechischen Denkens sehen können, so können wir auch eine solche Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Tragödie ahnen; nur ahnen, denn es sind uns zu wenig Werke erhalten. Plato, der Philosoph, hatte in seiner Jugend Tragödien gedichtet; es muß ein Punkt in der Entwicklung gekommen sein, wo die Tragödie in Metaphysik umschlug. Plato ist der erste Metaphysiker in unserm Sinn: statt mit menschlichen Gestalten dichtet er mit Begriffen, und aus der Vielheit der tragischen Welten will er in eine einheitliche Welt kommen, nach der Art, wie die Welt des Sokrates gewesen war.

* *
*

Mag eine Abschweifung hier gestattet sein. Da das, was Tragödie ist, heute so gänzlich mißverstanden wird, dient auch vielleicht die Ab-

schweifung zu weiterer Erklärung, indem sie die Tragödie in ihrer Verbindung mit der Religion zeigt.

Plato ließ die Sophisten ebenso zur Seite wie Sokrates; aber an die Eleaten konnte er anknüpfen. Wir müssen uns durchaus vor der Vorstellung hüten, als seien Protagoras und Gorgias irgendwie widerlegt worden, als habe Plato sie für widerlegt gehalten. Man wird Plato immer mißverstehen, wenn man ihn für einen Dogmatiker hält. Vielleicht macht man sich seine Auffassung klarer, wenn man sich vorstellt, er habe gedacht: „Die Erkenntniskritik kommt notwendig zum Solipsismus. Mit diesem ist ein Bestehen der Gesellschaft nicht möglich, da er die Sittlichkeit unmöglich macht. Nun ist aber die Erkenntniskritik nur eine Betrachtungsweise. Ich kann ihre Gegenstände — Erkenntnis, Ich, die sinnlichen Dinge und die Dinge an sich — auch in andrer Weise betrachten. Gegenständliche Wahrheit erhalte ich auf solchem Wege zwar nicht; aber auch Gorgias hat ja durchaus nicht etwa gegenständliche Wahrheit, denn Kratilos lehrt doch mit Recht, daß es ebensowenig feste Begriffe gibt, wie es Dinge gibt. Gegenständliche Wahrheit ist ein Hirngespinst, das es nie geben kann; was es geben kann, das sind Lehren, welche lebenserhaltend wirken."

Mit solcher Auffassung müssen wir verstehen, was Plato gesagt hat; können wir verstehen, wie sich von den Tragikern her über Plato die christliche Religion entwickelt. Auch sie dürfen wir nicht dogmatisch nehmen; der christliche Gott und Gottes Sohn sind ebenso gedichtet, wie die Platonischen Ideen oder wie Platos Staat, wie der Orest und Apollo des Äschylos. Platos Metaphysik wie die christliche Lehre ruhen auf einer Fiktion, sie sind Dichtung. Noch Origines durfte das Leben Jesu als symbolisch und nicht geschichtlich auffassen ohne als Ketzer ausgeschlossen zu werden. Freilich, je weiter sich die Kirche entwickelt, desto tiefer sinkt der skeptische Ursprung des Christentums in Vergessenheit, werden

aus Fiktionen Dogmen, aus Dichtungen geschichtliche Ereignisse: desto mehr geht denn auch das religiöse Erleben der Menschen Wege außerhalb der Christlichen Kirche. Man sagt, ein solcher Vorgang sei notwendig und nennt ihn „Ideenverschiebung"; er ist wohl notwendig; aber er entsteht einfach dadurch, daß die Gedanken aus dem Besitz der bedeutenden Menschen, die sie geschaffen, übergehen in den Besitz immer unbedeutenderer Menschen, wobei zu bedenken ist, daß auch die bedeutenden Menschen ihre Stunden auf Golgatha haben; denn ein Leben in einem solchen schwebenden Zustand der Seele erfordert nicht nur einen großen anfänglichen Mut, sondern auch eine unerhörte Ausdauer der Kraft. Die Spannung, welche entsteht durch einen Glauben, der auf bewußter Erdichtung beruht, kann die Gemeinheit eben nicht aushalten. Unter den erhaltenen Herrenworten, die nicht in die Evangelien mit aufgenommen sind, heißt es einmal: „Oft habe ich begehrt, eines dieser Worte zu hören, und hatte niemand, der es sagte." Wie tief unter dem in der Welt einsamen, göttlichen Geist, den ein solches schwermütiges Wort verkündet, steht schon der brave Verfasser des Clemensbriefes, den man um die Zeit von 95 setzt: „Der gute Arbeiter nimmt freudigen Muts den Lohn für seine Arbeit entgegen, der faule und lässige wagt es nicht, seinem Herrn ins Antlitz zu schauen." Clemens verlangt schon, daß alles stimmt wie eine Lohnabrechnung.

Plato also nimmt mit Parmenides an, daß die Sinnenwelt ewig wechselnd ist, und daß es eine jenseitige Welt des Seienden gibt; aber statt mit den späteren Eleaten nun die Sinnenwelt zu leugnen, die ja denn freilich bei Parmenides eigentlich überflüssig ist, schafft er eine Verbindung zwischen den beiden Welten. Die jenseitige Welt des Seins ist die Welt der Ideen, welche gleichzeitig die Formen und die schöpferischen Kräfte für die diesseitige Welt abgeben. Diese Ideen sind Urbilder und Schöpfer aller Dinge und aller Be-

griffe. Sie sind in einer Rangordnung aufgestellt. Die höchste Idee ist das „Gute", womit das Vollkommene gemeint ist. Unsre sittliche Aufgabe nun ist es, uns aus der Unvollkommenheit unserer sinnlichen Welt zur Vollkommenheit der jenseitigen zu erheben. Das Herrenwort: „Seid vollkommen, wie Euer Vater im Himmel vollkommen ist", drückt diese Sittlichkeit aus.

Man kann die Ideen als Götter bezeichnen; von der Rangordnung dieser Götter hat man denn nur einen Schritt zu den gnostischen Systemen, die dem Christentum gleichlaufend sich entwickeln; man kann auch die höchste Idee des Guten als den Gott fassen, von dem dann die Welt ausgeflossen ist. Hier ist der Übergang zum Neuplatonismus; die christliche Lehre, die nur den einen Mittler kennt, steht zwischen diesen beiden Gedankenkreisen.

Gewisse Stücke der Evangelien, die Geburtsgeschichte, einige Parabeln, und vor allem die Leidensgeschichte, hat man zu allen Zeiten des Christentums dramatisch vorzustellen gesucht.

Solche Neigungen weisen darauf hin, daß hier in Erzählung aufgelöste Schauspiele vorliegen. Ich möchte an ein Beispiel erinnern. Ein französischer Gelehrter gab im achtzehnten Jahrhundert unter dem Namen „Tausendundein Tag" eine Sammlung persischer Märchen in französischer Sprache heraus. Diese Sammlung wurde sofort von Dramatikern als Stoffgrube benutzt: Lesage und d'Orneval verdanken ihr die besten Stücke des „Theatre de la Foire"; Gozzi hat sie verwendet, noch viele andere Dichter. Ich selber entnahm den Stoff zu meinem Hulla dieser Quelle. Dem gewöhnlichen Blick bieten die Geschichten gar nichts Außerordentliches, sie scheinen sich nicht wesentlich von den Geschichten etwa in „Tausendundeiner Nacht" zu unterscheiden, die kaum jemals einen Dramatiker werden gereizt haben. Aber der persische Verfasser hatte seine Geschichten so geschrieben, daß er indische Dramen in Erzählung auflöste.

Es gab in manchen Mysterienkulten eine Art von richtigen schauspielerischen Vorführungen, wie ja denn die Grenze von dramatischer Vorführung und heiliger Handlung überhaupt fließend ist. Es wäre möglich, daß die Teile unsrer Evangelien, welche man später immer wieder schauspielerisch vorstellte, aufgelöste Schauspiele solcher Art wären. So lange der Gemeinde an heiligem Ort das Leiden des Gottes am Kreuz vorgeführt wurde, so lange wußte sie, daß das ein Vorgang war, ähnlich dem Genuß des wahren Fleisches und Blutes des geopferten Gottes im Abendmahl. Wenn aber die heilige Vorführung in Erzählung aufgelöst war, dann war nur ein geringer Zeitraum nötig, bis man glaubte, man erfahre einen geschichtlichen Vorgang, welcher in der jüdischen Hauptstadt in einem bestimmten Jahr geschehen sei.

Das Christemtum ist gänzlich aus dem griechischen und hellenistischen Gedanken- und Gefühlskreis zu erklären, man ist nicht im geringsten zu der Annahme genötigt, daß es aus jüdischem Boden gewachsen ist; nur der letzte Zusammenschluß wird bei Juden entstanden sein. Als die Kreuzigung des Mittlergottes in Jerusalem als geschichtliche Tatsache geglaubt wurde, schoß natürlich manches dazu, was diese Tatsache erklärlich machen sollte. Daß unter den ersten Mysten auch Juden gewesen sind, ist selbstverständlich; aber ebenso wie man unrecht tun würde, wenn man Philo mit Moses oder den Manichäsmus mit Zoroaster verbände statt mit Plato, ebenso tut man unrecht, wenn man das Christentum an das Alte Testament anknüpft. Daß es als Christentum zuerst unter Juden in Erscheinung getreten ist, das ist eine andere Sache.

Was ich hier gesagt habe, ist eine geschichtliche Hypothese wie andere Hypothesen. Es ist ziemlich gleichgültig, ob man sie glaubt oder nicht; wichtig ist die Möglichkeit der Vorstellung, daß das Christentum so entstanden ist, das Verständnis für das Sakrament

des Abendmahls, das man hier gewinnen kann, und der Einblick in die seelische Verfassung der Menschen, welche diese Dinge schufen.

Wissenschaftlich genommen sind Gott und Jesus Christus eine Fiktion; wie Ödipus oder Apoll eine Fiktion ist; wie die Verwandlung des Brots und Weins eine Fiktion ist.

Nun haben wir im vollsten Licht der Geschichte, in unserer Reformationszeit, einen Vorgang, welcher zeigt, wie die Menschen so etwas, was wir wissenschaftlich als Fiktion bezeichnen, erlebten. Als Luther mit Zwingli über das Abendmahl stritt, war Zwingli der modernere Geist; er sagte: „Brot und Wein bedeutet Fleisch und Blut unseres Gottes.“ Luther sagte: „Es ist Fleisch und Blut.“ Luther wußte genau, daß Brot nicht Fleisch wird und Wein sich nicht in Blut verwandelt. Er hatte ja doch seine Sinne. Aber er glaubte das Gegenteil. Luther hatte die tiefere Frömmigkeit, er hatte recht und Zwingli hatte unrecht; und die alten Mysten, welche eben die Kreuzigung ihres Gottes gesehen hatten und nun sein Fleisch und Blut genossen, würden ihm zugestimmt haben.

Wie Luther trotz des Zeugnisses der Sinne an Fleisch und Blut glaubt, so glaubt Plato trotz Gorgias und Protagoras an die Wirklichkeit der Außenwelt und die Wirklichkeit der Ideen, so glaubt Sophokles an den Menschen Ödipus, der die fürchterlichste Qual als Held mit stolzem Sinn ertragen hat und dann ein segnender Gott für des Dichters Vaterland wird, glaubt Äschylos an die neuen Götter Apollo und Athene, welche sich mit den Menschen vereinen, um die alten Götter zu stürzen.

Wir müssen unsere heutige Vorstellung vom Dichter vergessen, wenn wir verstehen wollen, was das bedeutet. Das deutsche achtzehnte Jahrhundert betrachtete den Dichter als Gelehrten, die Gegenwart als Literaten. Aber von Sophokles wird erzählt, daß er einst auf dem Meer den Sturm beschwichtigt hat. Der alte Dichter war ein Seher; er war der Genosse der Götter; ja, er schuf

die Götter. Indem Menschen andere beurteilen, beurteilen sie immer nur sich selber. Wenn unsere Zeit den Dichter mit dem Literaten gleichsetzt, dann drückt sie nur ihre eigene Gemeinheit aus. Die Griechen hatten recht: der Dichter ist der Seher, der Genosse der Götter, der Schöpfer der Götter. Wehe ihm, wenn er sich von seiner Zeit irremachen läßt und das vergißt! Daß Schiller es vergessen hat, das ist eine furchtbare Schuld, die nicht nur an ihm, die an unsrer ganzen Dichtung sich gerächt hat. Aber was ist Schuld!

* * *

Die priesterliche Erscheinung, den gegenständlichen Idealismus des Parmenides können wir mit Berkeley gleichsetzen. Locke und Hume entsprechen den Sophisten. Aber mit zwei Unterschieden. Erstens leugnet Hume auch die Wirklichkeit der Dingheit, damit auch des Ich, und löst also alles auf; er ist wohl nicht im einzelnen ganz folgerichtig, wie er denn merkwürdigerweise seine Auflösung des Dingheitbegriffs nicht in seinem jüngeren Werk mit dargestellt hat; aber man kann doch im allgemeinen sagen, daß es für ihn nur noch die Folge und Gleichzeitigkeit der Empfindungen gibt. Ein zweiter Unterschied aber ist, daß für die Sittlichkeit andere Schlüsse gezogen werden, wie bei den Sophisten.

Gorgias behielt nur das subjektive Ich zurück, in dem alles Übrige als Vorstellung lebte, er mußte zum entschiedenen Solipsismus kommen. Für dieses Ich gab es ihm keine sittlichen Gesetze. Hume hat nur die Empfindungen; er kommt bei der ethischen Betrachtung zu einer Psychologie der Ethik; er stellt fest, daß sittliche Handlungen geschehen, aber er hat kein Gesetz, welches sie befiehlt. Der Unterschied der Menschen und Zeiten kommt hinzu. Der Grieche ist kühn, eitel und selbstbewußt; wenn er keine Schranken sieht, so handelt er auch so, als ob es keine Schranken gibt. Der

Engländer ist immer bürgerlich; auch ohne Gesetz handelt er so, wie er mit dem Gesetz handeln würde — — vielleicht noch mit einer kleinen Verschönerung seines Handelns vor sich selber: wenigstens wird er sich selber nie verleumden, wie es der Deutsche leicht tut.

Die Lage war im wesentlichen dieselbe wie in Athen, als die Tragödie entstand und Sokrates auftrat. Aber was Kant von Sokrates unterscheidet, das unterscheidet auch das klassische deutsche Drama von der antiken Tragödie.

Wir wollen nicht ein allzu großes Gewicht auf die ganz andere gesellschaftliche Lage werfen, aber wir müssen sie wenigstens kurz beschreiben. Die Athener waren ein einheitliches Volk, ohne die fürchterliche Trennung von Gebildeten und Ungebildeten. Es gab einen alten volkstümlichen Dienst des Dionysos, aus dem die Dichter die Tragödie ruhig entwickeln konnten; sie waren somit sicher, daß ihnen bis auf ihre letzte Höhe das Verständnis des gesamten Volkes folgte. Denken wir uns, daß, ähnlich wie Prozessionen bei unserm katholischen Volksteil, eine kirchlich-volkstümliche Veranstaltung gewesen wäre, wie der Karren der Thespis, daß unser Drama hätte bei den Katholiken entstehen können, hätte an die Mythologie der Heiligen, an die heilige Geschichte, an Parabeln anknüpfen können; denken wir uns dann die außerordentliche geistige Höhe eines Calderonschen Autos: dann hätten wir eine Lage, welche der Lage der alten Tragiker entsprach, und die Art von Werken, welche bei dieser Lage hätte entstehen können.

Die Deutschen waren ein zerrissenes Volk, denen überhaupt ein Mittelpunkt in einer Stadt fehlte, wie es der alte Kleinstaat ja von selber hatte, bei dem das Land nur als eine Art Anhängsel zur Stadt erscheint, so daß man den alten Staat sogar als Stadtstaat bezeichnet. Es fehlte den Deutschen also das persönliche Zusammenleben der Dichter und die unmittelbare Wirkung

auf einen begrenzten Menschenkreis. Aber was noch schlimmer war, die Deutschen fanden ein in Gebildete und Ungebildete gespaltenes Volk. Sie mußten an die bestehende Bühne anknüpfen, welche ein reines Kunstgeschöpf darstellte: sie war ursprünglich eine Belustigung für den städtischen Pöbel, wurde durch hochgestimmte Personen so weit gehoben, daß französische Tragödien und philiströse Lustspiele gegeben werden konnten, und sollte nun das Gefäß für die große Dichtung werden, welche die Gebildeten der Nation erwarteten. Was auf den Brettern vorgeführt wurde, das erweckte also nicht gläubige Erschütterung, sondern das, was man literarisches Interesse nennt, gemischt mit vaterländischem Stolz.

Es soll auf diesen Unterschied nicht ein zu großes Gewicht gelegt werden. Ideen, welche in den Menschen sind, müssen sich äußern; und wenn sie keine angemessenen Verhältnisse finden, so schaffen sie sich neue Verhältnisse. Heute lebt der Dichter in Deutschland völlig vereinsamt, nur auf sich selber angewiesen, und es geht auch, geht wahrscheinlich besser, als wenn eine unzulängliche Außenwelt durch ihre Teilnahme störend eingreift. Das Drama ist zwar durch seine Form am meisten an die Wirkung auf andere Menschen gebunden; wenn der Dramatiker aber für sich allein, ohne die lebendige Bühne, zur Beherrschung der Form kommt, dann kann er die andern Menschen viel mehr entbehren, wie der Epiker; denn er braucht ja nichts, als die dialektische Bewegung seines eignen Innern.

In den äußern Umständen lag also nicht der letzte Grund dafür, daß die deutsche Entwicklung nicht auf die Höhe der griechischen kam.

Wir sahen, daß Schiller am Ende war und bei Kant Hilfe suchte. Was konnte ihm Kant geben?

Sokrates ging an den Sophisten gleichgültig vorüber und lebte sein Leben, als habe Protagoras und Gorgias nie philosophiert. Um seine revolutionäre Seite brauchen wir uns hier nicht zu kümmern: hier war er einfach konservativ. Kant war seiner Natur nach konservativ, wahrscheinlich viel konservativer wie Sokrates; nur, er konnte die Revolutionäre nicht einfach übersehen, er wollte sie überwinden. Das geht aber nicht. Wer sich einmal auf den Standpunkt der Erkenntniskritik stellt, der muß auch zu Ende gehen. Und so kommt es denn, daß Kant ein konservatives Gesicht zeigen will und ein revolutionäres zeigt.

Kant verlangt ein Sittengesetz. Er weiß, daß ein solches nur formal sein darf. Sein Satz ist: „Handle so, daß die Maxime deines Handelns Prinzip eines allgemeinen Gesetzes werden kann." Dieser Satz ist sein Fund; auf ihm glaubt er die sittliche Welt aufbauen zu können.

Aber wenn dieser Satz gelten soll, so muß Unsterblichkeit sein. Denn er verlangt Heiligkeit, Heiligkeit aber ist nicht zu erreichen, man kann sich ihr nur unendlich annähern, wozu das Leben unendlich sein muß. So muß Gott sein, nämlich ein vernünftiges und wollendes Wesen als erste Ursache der Wirklichkeit, welches die Kausalität von Tugend und Glück hat, denn diese ist in dem Moralgesetz mit gefordert und findet sich in der sinnlichen Welt nicht. So muß intelligible Freiheit des Willens sein, also eine Freiheit im Jenseitigen; denn ohne Freiheit ist ein sittliches Handeln überhaupt nicht; in der sinnlichen Welt aber herrscht die Kausalität, ist unser Willen bedingt.

Gott, Freiheit und Unsterblichkeit verlangen eine jenseitige Welt. Wenn aber eine jenseitige Welt ist, dann gibt es also nicht bloß die Sukzession und Koexistenz der Empfindungen, sondern es muß Dinge an sich geben, welche auf uns wirken.

Das war nun nötig, gegenüber Hume nachzuweisen.

Hume hatte behauptet, daß unsere Vorstellungen nur eine besondere Art von Empfindungen sind. Kant erklärte: sie kommen zustande, indem das Ding an sich ihren Stoff und wir ihre Form hergeben.

Die Vorstellungen sind unzweifelhaft vorhanden. Wenn die Kantische Analyse derselben richtig wäre, dann wäre das Ding an sich bewiesen und damit die Möglichkeit für die Voraussetzungen seines sittlichen Gesetzes.

Sie ist aber nicht richtig.

Die Formen, welche der Verstand zugibt für die Bildung der Vorstellungen, sind die Anschauungsformen und die Kategorien; diese müssen also a priori in ihm vorhanden sein. Wir brauchen uns auf keine weitere Prüfung einzulassen und nur den einen Einwand zu wiederholen, den schon Anesidemus-Schulze und Maimon machten: die Ursächlichkeit ist eine Kategorie unseres Verstandes, gilt also nur für die Welt unserer Vorstellungen, kann also nicht eine Beziehung außerhalb ihrer schaffen, wie die zwischen Ding an sich und Vorstellung wäre. Merkwürdigerweise haben die zeitgenössischen Kritiker nicht hervorgehoben, daß es mit der Dingheit dieselbe Sache ist. Auch sie ist nur eine Kategorie unseres Denkens, kann also nicht auf Jenseitiges angewendet werden, Ding an sich ist ein Widerspruch in sich.

Aber wir können die Dingheit aus dem Spiel lassen, wir brauchen auch nicht zu untersuchen, ob nicht die Anschauungsformen sich aus den Empfindungen bilden; wenn keine Ursachenverbindung zwischen uns und dem Ding an sich möglich ist, dann ist offenbar die Existenz von Dingen an sich, selbst wenn es solche wirklich gäbe, gänzlich gleichgültig für uns, und wenn die Ideen von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit dort ihren Sitz haben, so sind sie, auch wenn sie existent sind, gleichfalls für uns ohne Bedeutung.

Einen Ausweg gibt es scheinbar. Maimon hatte Schulze den Widerspruch zugegeben, daß die Ursächlichkeit von einem Kreise ausgesagt wird, in dem sie nicht gilt, und behielt dennoch das Ding an sich bei, indem er es einem mathematischen Begriff verglich, mit $\sqrt{-a}$. Dieser Begriff ist auch widerspruchsvoll, aber die Mathematiker benutzen ihn doch mit Recht in ihren Rechnungen; sie lassen ihn am Ende der Rechnung sich wieder selber aufheben. Das Ding an sich hätte dann den Wert einer heuristischen Hypothese, an die man nicht glaubt; aus der man keine Schlüsse zieht, die man nur verwendet, um sich Gedankenvorgänge zu vereinfachen. Vaihinger hat diesen Rettungsversuch übernommen und bezeichnet das Ding an sich demnach als Fiktion. Aber das Ding an sich ist nicht eine solche heuristische Hypothese, an die man nicht glaubt; es ist eine Hypothese, aus der man Schlüsse zieht, die bestehen bleiben, nachdem man die Hypothese hat fallen lassen. Es ist keine imaginäre Zahl, die sich im Lauf der Rechnung von selber wieder aufhebt, es ist keine Fiktion dieser Art. Durch seine Annahme behauptet Kant, daß es mehr gibt wie die Empfindungen. Diese Behauptung würde immer bestehen bleiben, wenn er das Ding an sich wieder eliminierte: und aus ihr kann er es dann jederzeit wieder in seine Rechnung hineinbekommen. Dem entspricht es durchaus, wenn Vaihinger zuletzt erklärt, daß Kant den „reinen Standpunkt", nämlich das Ding an sich als Fiktion aufzufassen, nicht immer festgehalten habe, sondern das Ding an sich habe sich ihm in eine Realität verwandelt.

Ziehn wir den Schluß: was konnte Schiller von Kant bekommen?

Metaphysik, Religion und Kunst wollen keine Erkenntnisse geben, sie brauchen deshalb auch keine Erkenntniskritik. Schiller wollte die auch nicht von Kant. Er wollte von ihm das, was man „dichterische Ideen" nennen darf, weil die dichterische Idee, welche

er mitbrachte, welche er bis dahin selber erlebt hatte, die unbestimmte Idee der menschlichen Würde, die nicht unterdrückt werden kann, kurz, weil sein eigenes inneres Erleben nicht mehr weiter reichte.

Nun fand er die drei Ideen von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit und das Sittengesetz von dichterisch vielleicht Brauchbarem.

Die Kantische Idee der Freiheit hatte er erlebt, das war eben sein ganzes bisheriges Erlebnis gewesen; hier fand er nichts Neues. Mit den beiden andern Kantischen Ideen aber und mit dem Sittengesetz war dichterisch gar nichts anzufangen.

Das Kantische Sittengesetz ist nur scheinbar formal, in Wirklichkeit hat es einen Inhalt. Es ist bereits eine inhaltliche Bestimmung, wenn die Maxime Prinzip eines allgemeinen Gesetzes werden kann. Man denke sich einen sehr hochstehenden Menschen, welcher die „Maxime" hat, daß er seine Persönlichkeit zu dem bilden muß, was sie werden kann — — man entschuldige die verstandesmäßige Ausdrucksweise für einen eigentlich mystischen Vorgang: anders ist dieser Vorgang nicht in Worte zu bringen — —; diese Maxime könnte offenbar nicht Prinzip eines allgemeinen Gesetzes werden, denn für den menschlichen Durchschnitt gilt das Gesetz, daß er sich muß verbrauchen lassen, wie er nun einmal ist, was man denn als „Pflicht gegen den Staat", „gegen die Gesellschaft", „gegen die Familie" und so weiter bezeichnet. Etwa „die Pflicht gegen die Familie", die für den Schuster etwas Heiliges ist, wäre für einen Schiller eine Niederträchtigkeit, und wenn der Schuster von einer „Pflicht gegen sich selbst" sprechen wollte, wie man wohl volkstümlich den Trieb des großen Mannes bezeichnet, so wäre das eine Überhebung und Unverschämtheit.

Es soll hier gar nicht berücksichtigt werden, daß der Idee von der Maxime des Handelns überhaupt eine falsche Seelenkunde zugrunde

liegt, indem nämlich wahrscheinlich der bewußte Beweggrund für unsere Entschlüsse später auftaucht wie die Entschlüsse selber, welche durch ganz andere Ursachen entstehen, als durch unsere bewußten Beweggründe. Ein Dichter, der die Handlungen seiner Gestalten nur durch die Beweggründe erklärte, die sie selber zu haben glauben, wäre ein sehr schlechter Dichter.

Mit platten Worten: das Kantische Sittengesetz ist nichts als der Ausdruck für eine Lebensbedingung der mittleren bürgerlichen Gesellschaft. Es bewegt sich auf der Fläche der bloßen Achtbarkeit.

Das große Drama aber bewegt sich auf einer höheren Fläche. Wenn das bürgerliche Schauspiel von der Art Ifflands und Hauptmanns nicht immer die Tendenz auf Sentimentalität hätte und von stärkeren Geistern getragen werden könnte, dann würde es im Kantischen Sittengesetz eine Stütze finden. Über diese dichterischen Fragen des Stehlens von silbernen Löffeln und Leihens auf Pfänder hat Schiller in dem Gedicht „Shakespeares Schatten" freilich selber genug gespottet — — es ist ihm vielleicht gar nicht bewußt gewesen, daß Kant seine Beispiele sittlicher Handlungen immer von dieser Fläche herholt.

Das große Drama hat es mit andern sittlichen Aufgaben zu tun, als mit der Aufrechterhaltung der bürgerlichen Achtbarkeit.

Aber wie? Denken wir an Tell. Der Tyrann befiehlt, daß der Vater den Apfel auf dem Haupt des Sohns durchschießen soll, und der Vater zielt nicht auf das Herz des Tyrannen, sondern auf den Apfel. Dem Schiller bis zum Don Carlos wäre eine solche bürgerliche Feigheit nicht möglich gewesen. Der unglückliche Mörder Johann fleht Tell um ein Obdach an, und der selbstgerechte, nun ja, Philister stößt ihn von sich. Der junge Schiller hätte eine solche bürgerliche Gemeinheit nicht gedichtet.

Doch kehren wir zurück zu Kant.

Der Ausdruck der bürgerlichen Lebensbedingungen wird bei Kant eng mit Unsterblichkeit und Gott zusammengenommen.

Gott soll nötig sein, weil mit vollkommener Erfüllung des Sittengesetzes Glückseligkeit verbunden sein soll.

Auch diese Verbindung ist aber eine bürgerliche Forderung. Eine Seele ist desto leidensfähiger, je höher sie steht, und sie steht desto höher, je leidensfähiger sie ist. Das Leiden aber ist nicht etwa eine unerwünschte Begleiterscheinung, die nun in einem jenseitigen Leben wegfallen müßte, wie vielleicht in Mohammeds Paradies die physiologische Veränderung, die in einem jungen Mädchen durch die tätige Liebe eines Mannes vor sich geht; sondern es ist eine Ursache für die Hoheit der Seele, und deshalb wird es von allen großen Lehrern der Menschheit bejaht, deshalb hat auch die christliche Religion aus dem Gott am Kreuz ihr höchstes Symbol gemacht. Mit dem Gott Kants kann die große Dichtung nichts anfangen; die große Dichtung kann einen gerechten Gott nicht gebrauchen, sie braucht einen ungerechten Gott. Es handelt sich bei ihr um Höheres, wie um Belohnung der Tugend und Bestrafung des Lasters.

Mit der Kantischen Unsterblichkeit verhält es sich nicht anders, wie mit seinem Gottesbegriff.

Die Unsterblichkeit folgt aus der Würde des Menschen. Wer sein ganzes Leben dazu angewendet hat, in rastloser Arbeit sich höher zu bilden, wer nie feige die Forderungen überhört hat, die Gott an ihn stellte, wer sich immer nur als Werkzeug seiner Idee betrachtet hat, wer sich bewußt ist, daß nicht ein Aufhören seiner seelischen Kraft, sondern nur ein zufälliges Versagen irgendwelcher gleichgültigen Zellen stattfindet, der kann den leiblichen Tod nicht ernst nehmen, der wird nur den geistigen Tod fürchten, von dem die christliche Lehre spricht: und dem entgeht er ja.

Kant verlangt die Unsterblichkeit als notwendig für die Heiligkeit. Aber was er Heiligkeit nennt, das entsteht ja nur durch die restlose Erfüllung des bürgerlichen Sittengesetzes. Eine solche Unsterblichkeit kann ein Dichter nicht gebrauchen. In einem mittelalterlichen Gedicht sagt einmal jemand, er möge nicht in den Himmel kommen, wo nur Pfaffen und Philister seien, er wolle lieber in die Hölle gehn, wo er die stolzen Ritter und schönen Frauen, die vornehmen Dichter und lustigen Spielleute antreffen werde. Wir sind nicht berufen, Gottes Werk zu verbessern, wir wissen nichts von Gottes Zwecken. Gott hat die Menschen verschieden geschaffen. Unser größter Dichter hat gesagt: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Faust kann neben den großen Gestalten der alten tragischen Dichter stehen; Kants Heiligkeit aber genügt hier nicht.

Wenn wir denn nun alles zusammennehmen, so hat Schiller nichts von Kant bekommen können.

Aber Schiller und Kant sind hier ja nicht zwei zufällige Menschen. In den beiden großen Männern lag das Schicksal der deutschen klassischen Zeit. Die Aufgaben wurden nicht gelöst, sie wurden noch nicht einmal erkannt. Wie schon so oft in der Geschichte des deutschen Geistes, geschah es auch hier, daß die Tat nicht getan wurde, als es scheinbar ihre Zeit war: wir müssen glauben, daß sie später getan wird.

Der spätere Dichter aber wird eines wissen.

Er steht auf einem hohen Berge und überschaut die Erde; er sieht die reifenden Felder, die Ernte, heimkehrende Wagen, die Dörfer in ihrem Frieden, die schweigenden Wälder, Flüsse, welche sich silbern winden, und Städte an ihnen mit eifrigen Menschen. Aber wenn er die Augen schließt, dann ist diese ganze Welt verschwunden. Nichts ist da, nicht die Ebene mit Dörfern, Fluren

und Städten, nicht der Berg, auf dem er steht, nicht er selber. Es gibt nicht Welt und Mensch, nicht die Dinge, welche sein Geist sieht, und nicht den Geist, welcher die Dinge sieht. Nur ein trübes Fließen ist da, ohne Anfang, ohne Ende, in Nebel und Dunst; hier flimmert ein Pünktchen auf in diesem Fließen, dort ein anderes, dort sind einige flimmernde Pünktchen näher zusammen; eine Gruppe solcher flimmernden Pünktchen fließt langsam, eine fließt schneller, eine fließt noch schneller. Das ist alles. Und diese eine Gruppe von Pünktchen ist das, was wir unser Ich nennen, die anderen Gruppen sind die Dinge. So ist es, wenn wir die Augen schließen; denn wenn wir die Augen schließen, dann wollen wir ja nicht sehen.

Aber sobald wir nur wollen, öffnen wir die Augen, und Felder, Ernte, die schwankenden Wagen, der Fluß in der Ferne und die Städte am Horizont sind wieder da.

Wir können zum Himmel blicken. Gleichmäßig wölbt sich die blaue Kuppel über uns und senkt sich weit, weit von uns auf die ruhig atmende Erde. Nichts sehen wir, als den blauen Himmel, der leer ist.

Aber wenn wir wollen, dann sehen wir über den Wolken thronend Zeus und Apollo, Aphrodite und Athene; die alten Götter sind nicht gestorben, sie leben noch. Neben ihnen thronen die großen Männer früherer Zeiten: da sitzen Homer und Sophokles, Parmenides und Plato; sie sind Götter, wie es Zeus und Apollo sind. Es treten zu ihnen Männer, die uns vertrauter sind, Kant und Schiller. Denn was einer erreicht, das ist ja immer abhängig von der Wirklichkeit; nicht, was einer wirklich geschaffen, berechtigt ihn, sich zu den Göttern zu setzen, sondern ob er eine Seele hat, welche des Höchsten fähig ist.

Und wenn wir unsern Blick höher richten, dann sehen wir über diesen Göttern unsern christlichen Gott thronen; sein göttlicher

Sohn sitzt ihm zur Rechten und blickt gütig auf uns nieder; er ist der Gott, den wir ersehnen, den wir glauben wollen. Aber im Raume über unserm christlichen Gott, undeutlich sichtbar, erkennen wir einen neuen Gott; von ihm wissen wir noch nichts, wir beginnen ihn nur zu ahnen. Wird nicht auch über diesem geahnten Gott wieder ein neuer Gott thronen, wird nicht eine unzählbare Reihe bis in die Unendlichkeit gehen?

Nur von uns selber hängt es ab, ob wir in den traurigen Fluß der Unterwelt starren müssen, in dem nichts ist, wie flimmernde Pünktchen, die mit verschiedener Geschwindigkeit fließen; oder ob wir zu den leuchtenden Thronen seliger und guter Götter emporschauen dürfen.

* * *

Im Jahre 1783 hatte Schiller den ersten Plan zum Carlos entworfen, erst 1787 beendete er ihn; also von seinem vierundzwanzigsten bis zum siebenundzwanzigsten Lebensjahre arbeitete er an ihm. Erst im Jahre 1798, im achtunddreißigsten Jahre, beendete er Wallenstein. Die erste Idee zum Wallenstein fällt zwar in das Jahr 1792, aber man kann wohl nicht sagen, daß er damals schon innerlich an dem Werk gearbeitet hat. Nach Abschluß des Don Carlos kann man etwa acht Jahre rechnen, in denen er dramatisch nicht tätig war. Es waren die acht Jahre des Kantstudiums.

Auch die alten Tragiker lernte er in dieser Zeit kennen; in das Jahr 1786 fallen die Bearbeitungen des Euripides. Aber offenbar hat er die Sprache der alten Dichter nicht verstanden. Er fühlte ihren dichterischen Wert, aber er sah nicht, daß sie in ihrer Art das erreicht hatten, was er selber in seiner andern Art nicht erreichen konnte. Freilich, um sie zu verstehen, hätte er eben sein Ziel erreichen müssen; dann wären ihm die Augen auch für das

alte Drama geöffnet gewesen. Man kann an andern ja nur verstehen, was man selber hat.

Der Dichter des Wallenstein ist nun ein ganz anderer Dichter als der frühere Schiller.

Das Geringere ist, daß die größere Erfahrung ihm den Schaden der leichtsinnigen Stoffwahl und die Nachteile der verwickelten Intrige gezeigt hat. Kurz nach Beendigung des Carlos schreibt er in einem Brief: „Bis jetzt haben mich die Pläne, die mich ein blinder Zufall wählen ließ, aufs äußerste embarrasiert, weil die Komposition zu weitläufig und zu kühn war. Laß mich einmal einen simpeln Plan bearbeiten und darüber brüten.“ Das Wichtige ist: er hat ganz aufgegeben, was er früher wollte: die inneren Bewegungen seiner Seele durch das Symbol einer schauspielmäßigen Handlung und gestalteter Figuren darzustellen (in seiner Sprache: das Idealische); er will nun einfach ein Bild aus der Außenwelt in schauspielmäßig-fesselnder Form gestalten.

Er schreibt 1796 an Körner: „Wallenstein ist ein Charakter, der — — als echt realistisch — — nur im Ganzen, aber nie im Einzelnen interessieren kann. — — Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen Lebensakte groß, er hat wenig Würde und dergl. — — Ich hoffe aber nichtsdestoweniger, auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip hat. Vordem habe ich, in Posa und Carlos, die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht; hier, im Wallenstein, will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) entschädigen. Die Aufgabe wird dadurch schwer, aber auch interessanter, daß der eigentliche Realismus den Erfolg nötig hat, den der idealische Charakter entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich. Er ist im Einzelnen nie groß und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er

kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht."

Es ist Schiller nicht klar, daß er jetzt auf einer ganz andern Ebene lebt wie früher. Er vergleicht den „idealistischen Charakter" mit dem „realistischen Charakter". Es ist ihm nicht klar, daß die große Tragödie, die er früher unbewußt gewollt hatte, gar nicht vergleichbar ist mit dem, was er jetzt will.

In einem späteren Brief an Körner schreibt er: „Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt" — — es werden Max und Thekla sein — — „behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter bloß mit der reinen Liebe des Künstlers, und ich verspreche dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen."

Das Schauspiel, welches Schiller jetzt dichtet, entspricht etwa dem Drama des Otway. Die kindliche Erzählung Shakespeares ist nicht mehr möglich; es muß das ganze Schauspiel durchgearbeitet werden, eine allgemeine Spannung muß vorhanden sein, eine allgemeine ergebnisreiche Lage. Aber im übrigen ist nichts, als eine den Mitteln der Bühne angemessene Darstellung der Wirklichkeit.

Wallenstein ist das erste „geschichtliche Schauspiel" in dem neueren Sinn.

Das geschichtliche Schauspiel aber ist keine dichterische Form; es kann deshalb auch keinen Gehalt haben. Angenommen, daß in unsern Zeiten ein Epos gedichtet werden könnte, so wäre es durchaus vorzustellen, daß der Wallenstein als Epos gedichtet wäre; eine griechische Tragödie kann nur Tragödie sein. Es fehlt dem geschichtlichen Schauspiel die Notwendigkeit.

Nun ist aber merkwürdig, daß in der Handlung des Wallen-

stein doch die Möglichkeit einer Tragödie steckt. Der Kondottiere, welcher die Macht ohne die Legitimität hat, muß notwendig dazu gedrängt werden, sich zum Herrscher zu machen; der Herrscher, welcher die Legitimität ohne die Macht hat, muß notwendig einen solchen Willen des Kondottiere argwöhnen. Die beiden sind in einer Lage, welche nur tragisch zu lösen ist; und wenn der Dichter sich den einen der beiden als Helden wählt, dem eine große Seele geben kann, welche der Tragödie fähig ist, so kann er eine Tragödie schaffen.

Wie ist das möglich, daß Schiller das nicht gesehen hat?

Diese Tragödie wäre die Darstellung eines Kampfes zwischen der menschlichen Freiheit und der äußeren Notwendigkeit geworden. Nun aber hat Schiller offenbar die Notwendigkeit nie erlebt. Eine andere Erklärung ist nicht möglich: sie erklärt denn aber auch, weshalb er über die Aufgaben im Carlos nicht hinauskam.

Hebbel erklärte den Wallenstein für ideenlos. Er hätte dasselbe von der Maria Stuart sagen können, er hätte sagen können, daß Jungfrau, Braut von Messina und Tell eine Pseudoidee haben; er hat sich gerade gegen Wallenstein gewendet, weil er vielleicht die Tragödie gespürt hat, die in ihm steckt, die Schiller nicht gemerkt hatte; denn Hebbel hat die Notwendigkeit erlebt; er ist der erste, der unsere dramatische Dichtung wieder weiter geführt hat, und das verdankt er diesem Erlebnis.

Man muß aber sagen: erst wenn ein Mensch die Notwendigkeit erlebt hat; erst wenn er ganz gestorben gewesen ist und gefühlt hat, daß er nichts ist gegenüber den Mächten des Lebens; und daß er seine menschliche Würde, seine Idee nur dadurch retten kann, daß er das Leben verneint; erst dann kann er die Tragödie verstehen. Wenn man unsere Aufgabe historisch betrachten will, dann kann man sagen: Schiller war zu sehr Kind des achtzehnten Jahr-

hunderts, zu sehr Rationalist und Optimist. Er hat die letzte Verzweiflung nicht kennen lernen können; deshalb konnte er immer nur ein Vorläufer sein.

Die strenge Kunstform erschwert zwar dem Anfänger die Arbeit, dem Meister aber erleichtert sie das Schaffen. Es ist kein Zufall, daß die alten Tragiker so viele Werke hinterlassen haben, von denen uns ja leider nur ein so kleiner Teil zurückgeblieben ist. Das geschichtliche Schauspiel ist zwar keine Form, aber es hat gewisse Äußerlichkeiten mit ihr gemein. Als Schiller den Wallenstein beendet hatte, da konnte er gleichmütig jedes Jahr ein neues geschichtliches Schauspiel schreiben. Aber er schrieb so nur die Maria Stuart.

Nach der Maria muß ihm das Bedenkliche dieser Arbeitsweise klar geworden sein. Jene Äußerlichkeiten kommen hinaus auf Beherrschung der Bühnenwirkung. Bei der großen Tragödie stellt die sich von selber ein. So unvollkommen Carlos ist, sämtliche Auftritte ergreifen mit unwiderstehlicher Gewalt. Im geschichtlichen Schauspiel ist die Bühnenwirkung in sehr hohem Maße Erfolg einer besonderen Berechnung.

Der Grund ist sehr einfach. Wo es sich um die letzten Kämpfe handelt, die bei jedem Menschen dieselben sind, der des Namens Mensch würdig ist, da ist natürlich der Zuschauer von selbst gefesselt, denn es ist ja seine eigene Sache, die dort auf der Bühne vorgeht. In uns allen steckt ein Stück Philipp, ein Stück Posa: das Geschick der beiden wird uns immer aufs tiefste erschüttern. Wo es sich aber um irgendeine geschichtliche Persönlichkeit handelt, deren Schicksal uns auf der Bühne dargestellt wird, da ist eine solche Fesselung nicht von Hause aus vorhanden. Man muß sie bewirken, indem uns der Held irgendwie sympathisch gemacht wird. Im Wallenstein ist nun das Zuschauerinteresse noch im allgemeinen richtig verteilt. Es ist am meisten bei Max und

Thekla, dann bei Wallenstein, weil sich unsere Rechtlichkeit für den uns als umgarnt erscheinenden Mann einsetzt. In der Maria aber ist es unrichtig verteilt; es liegt auf der Maria, einer einfach schlechten und mittelmäßigen Person. Die Elisabeth hätte eine große Gestalt werden können; aber der „realistisch" gewordene Dichter drückte sie auf das elende Maß der Nebenbuhlerin herab.

Schiller muß das gemerkt haben. Im eigentlichen Sinn geschichtliches Schauspiel ist nach dem Wallenstein nur noch Maria Stuart. Er sah, daß etwas fehlte; und nun suchte er das Fehlende: nämlich die Idee.

Aber die Idee läßt sich nicht bloß „mit der reinen Liebe des Künstlers" erzeugen; sie will erlebt sein. Er hatte keine Idee weiter erlebt als die, welche er bis zum Carlos dargestellt hat; und so nahm er denn die Idee aus der Zeit.

Es kündigte sich der romantische Neu-Katholizismus an, eine reine Literatenerscheinung; und Schiller, der Schüler Kants, schrieb die „Jungfrau von Orleans". Hebbel hat recht mit seinem Urteil, daß die Jungfrau eine Theaterjungfrau ist. Der Dichter des „Standhaften Prinzen" hätte sie vielleicht dichten können. Das falsch verstandene Altertum erzeugte die „Braut von Messina". Die Freiheitsideen der Zeit verursachten den „Tell".

Diese beiden letzten Werke sind besonders merkwürdig dadurch, daß die Pseudoideen eine Verwandtschaft mit wirklichen Ideen haben.

Ein jeder Mensch bringt eine Summe von anererbten Eigenschaften mit und wird in bestimmte Verhältnisse gestellt. Sind diese Eigenschaften in einer Familie sehr stark und bleiben die Verhältnisse der aufeinander folgenden Familienmitglieder dieselben, so entsteht naturgemäß eine Ähnlichkeit des Schicksals bei den Einzelnen. So sagt man mit Recht volkstümlich, daß auf einer Familie ein Fluch lastet oder ein Segen ruht. Die Bestandteile,

aus denen sich dieses Schicksal zusammensetzt, machen nun aber gerade den Stoff aus, mit welchem der göttliche Wille des Menschen zu kämpfen hat. Dieser Kampf und die in ihm sich zeigende Größe des Menschen kann der Inhalt einer Tragödie sein.

Der Fluch, welcher etwa auf dem Atridenhaus lastet, entsteht einfach durch die angeborene Zuchtlosigkeit der Einzelnen und ihre königliche Stellung, welche dieser Zuchtlosigkeit wenig Schranken entgegensetzt. Der Inhalt der Orestie ist, wie dieser Fluch von dem Hause genommen wird; indem Orest durch eine furchtbare Aufgabe und unerhörte Leiden, welche beide mit hohem Sinn getragen werden, zu höherer Menschlichkeit geläutert wird. Im König Ödipus etwa ist das Schicksal, da sein Wirken in die Exposition verlegt ist, in einer symbolischen Abkürzung gegeben durch Erfüllung eines Orakelspruches. Goethes Iphigenie zeigt die Erlösung in der Gestalt, wie sie ein Moderner dichtet.

Die Schicksalsidee ist also nichts Besonderes, sie ist eine Art abgekürzte Gestaltung der äußeren Notwendigkeit, welche gegen die menschliche Freiheit kämpft, die Freiheit der menschlichen Seele, welche auch von ererbten Eigenschaften frei ist.

Läßt man nun dieses Schicksal in dem Kampf siegen, so tut man gerade das Entgegengesetzte von dem, was der Tragiker tut. Man darf da die alten Tragiker nicht falsch verstehen. Etwa im König Ödipus siegt nicht das Schicksal; denn die Erfüllung der Weissagung liegt in der Vorgeschichte, die nicht in das Gemüt eingeht; sondern es siegt der Mann, der geblendet in das Elend zieht, um den Zorn des Gottes von seinem Volk zu nehmen und auf seinen eignen starken Schultern allein zu tragen.

Man tut das Entgegengesetzte von dem, was der Tragiker tut. Man wirkt aber damit auch immer zufällig; im günstigsten Fall gleichgültig-anekdotisch, im ungünstigsten lächerlich. Denn alle jene Bestandteile, welche zusammen das Schicksal ausmachen, sind ja

einzeln zufällig, und eine Summe von Zufälligkeiten kann immer nur eine scheinbare Notwendigkeit, eine Wahrscheinlichkeit erzeugen. Gegen diese Wahrscheinlichkeit aber ist eben die menschliche Seele immer siegreich. Nehmen wir den eben entworfenen tragischen Wallenstein. Die Notwendigkeit ist, daß Wallenstein verrät, daß der Kaiser mißtraut und ihn meucheln läßt. Aber eine große Seele bezwingt diese Notwendigkeit. Wie sie das tut, das eben wäre der Inhalt der Tragödie.

Die Chöre in der „Braut von Messina" gehören dem Klange nach zum Erhabensten und Schönsten, das Schiller gedichtet hat, das wir in unsrer ganzen Dichtung haben. Einzelne Reden sind herrlich. Aber das Drama als Ganzes ist abscheulich, und nur die große dichterische Begabung verhindert, daß es lächerlich wirkt.

Noch schlimmer ist die Pseudo-Idee im Tell. Ob die Schweizer einen Bund unabhängiger Kantone haben oder eine habsburgische Provinz sind, ist dem Zuhörer gänzlich gleichgültig. Er kann das vernünftigerweise nur als eine praktische Angelegenheit betrachten, und wahrscheinlich wird er finden, daß die Leute sich im Anschluß an ein großes und ordentlich verwaltetes Reich besser stehen werden. Diese rein praktische Frage soll uns nun als ein Freiheitsproblem vorgeführt werden. Zu dem Zweck werden die Landvögte als Verbrecher geschildert, welche in der schändlichsten Weise das ihnen anvertraute Volk quälen; und der naive Zuschauer wird nun natürlich mit seinem Gefühl auf der Seite der Leute stehn, welche diese Schändlichkeiten unmöglich machen wollen. Aber das ist doch nicht Drama. Das ist Volksstück.

* * *

Unser großer Dramatiker Schiller ist nicht 1805 gestorben, sondern 1782, als er den Carlos beendet hatte.

Seine Nachfolger nahmen nicht die Aufgaben auf, welche er im Don Carlos mußte liegen lassen; sondern sie führten die Linien weiter, welche er in seinen späteren Werken angefangen hatte.

Es sind zwei gute Dichter unter ihnen: Grillparzer und Kleist, eine große Menge Literaten, und eine noch größere Menge Erwerbsschriftsteller.

Folgende Linien sind vorhanden: Das geschichtliche Schauspiel; das katholisierende Schauspiel; die Schicksalstragödie; und das Freiheitsschauspiel in der Form des geschichtlichen Schauspiels.

Nur das geschichtliche Schauspiel hat seine Entwicklung gehabt, weil es eine haben konnte. Die Nachfolge der Jungfrau wurde durch Werner geleistet, dessen Werke immer leerer und leerer wurden. Die katholische Kirche kann gewiß noch immer einzelnen verwundeten und leidenden Menschen eine freundliche Zufluchtstätte gewähren; aber sie hat keine Idee mehr für die Dichtung zu geben. Der Katholizismus ist geistig tot. Die Schicksalstragödie, welche auf die Braut von Messina folgte, wurde sehr bald lächerlich; und die pseudogeschichtlichen Schauspiele mit Freiheitsgerede haben keine Wirkung ausgeübt.

Das geschichtliche Schauspiel konnte entweder sich in der Richtung der Maria Stuart weiter entwickeln: indem irgendwelche geschichtliche Persönlichkeiten auf der Bühne durch Empfindsamkeit dem Publikum annehmbar gemacht wurden; diese Art von Schauspiel hat sich bis auf die Gegenwart erhalten; oder es konnte die Linie des Wallenstein weiter geführt werden.

Hier waren wieder zwei Möglichkeiten. Entweder man erregte das Interesse dadurch, daß man Personen zu Helden wählte, die den Zuschauern aus vaterländischen Gründen teuer waren, etwa die Hohenstaufen, Habsburger, oder die Hohenzollern; oder man suchte durch größere Annäherung an die Wirklichkeit zu fesseln.

Letzteres ist der Weg Kleists, der ja ein realistischeres Talent besaß wie Schiller.

Mit Hebbel beginnt etwas Neues: Ein neuer Vorstoß gegen die große Tragödie. Aber dieses liegt jenseits des Kreises unsrer Betrachtung.

Nur auf eines aus der Folgezeit wollen wir noch eingehen: auf die Weiterentwicklung der Ideen im Don Carlos.

* *
*

Diese Weiterentwicklung geht in Rußland vor sich.

Dostojewski stand in seiner Jugend unter Schillers Einfluß. Bei einem großen Dichter, dessen Leben keine Zufälligkeiten enthält, bedeutet das eine Ähnlichkeit der Seelen, welche über die Unterschiede des Volkes hinweggeht. Die Aufgaben, welche einer Seele gestellt sind, kann dann nur der wirkliche Mensch lösen, der denn eben auch durch sein Volk gebunden ist. Dostojewski hat Schillers Aufgaben übernommen; aber er hat sie im russischen Sinn gelöst.

Posa ist zu Raskolnikoff geworden. Die Aufgabe war: darzustellen, wie der Mensch, welcher revolutionär ein neues Ideal der Menschheit mit allen Mitteln durchzusetzen sucht, gegen die sittliche Ordnung des Bestehenden anstößt; und was bei diesem Anstoß geschieht. Schiller war gar nicht dazu gekommen, diese Aufgabe zu stellen; er hatte eigentlich nur den Charakter des Posa gestaltet; denn seine Intrigen kann man doch nicht als eigentliche Handlung bezeichnen. Dostojewski hat die Aufgabe fest gefaßt. Raskolnikoff ist ein guter Mensch; er weiß, daß er den Menschen später nützen wird; er ist in einer so verzweifelten Lage, daß er zugrunde gehen muß; aber er kann sich erretten, wenn er eine alte Wucherin ermordet und beraubt. Er begeht das Verbrechen; aber nun bricht er zusammen, denn es zeigt sich, daß er gar nicht ein außer ihm liegendes Ziel im Auge hatte, sondern nur sich selber beweisen wollte, daß

er ein großer Mann sei, ein Napoleon, der eben das Recht habe, solche Taten zu begehen. Er zieht den angemessenen Schluß, indem er sein Verbrechen gesteht und die Strafe auf sich nimmt.

Dostojewski hat für das russische Volk gesprochen. Ist seine Weiterbildung richtig, dann ist auch sein Glaube richtig, daß das deutsche Volk zu Ende gekommen ist und vom russischen Volk abgelöst werden muß. Denn die Völker leben für Ideen und durch Ideen.

Die Weiterbildung ist aber falsch und die Lösung ist trügerisch.

Auch Posa wird einmal gefragt, ob nicht seine Handlungsweise auf Eitelkeit beruhe. Die Szene ist erhaben.

Er nimmt im 21. Auftritt des 4. Aufzugs, ehe er in den Tod geht, der Königin das Versprechen ab, daß sie für Carlos „der Heldentugend Schöpferin" sein soll.

> Versprechen Sie mir, ewig ihn zu lieben,
> Von Menschenfurcht, von falschem Heldenmut
> Zu nichtiger Verleugnung nie versucht,
> Unwandelbar und ewig ihn zu lieben.

Nun wird das Wichtige nur noch in zarten Andeutungen gesagt. Nicht das verspricht die Königin, sondern:

> Mein Herz,
> Versprech' ich Ihnen, soll allein und ewig
> Der Richter meiner Liebe sein.
>
> Marquis (zieht seine Hand zurück): Jetzt sterb ich'
> Beruhigt. Meine Arbeit ist getan.

Es erscheint mir roh, daß ich heraussagen muß: die Königin liebt in Wirklichkeit Posa, und Posa liebt die Königin, und spürt ihre Liebe jetzt, da er in den Tod geht. Er will gehen. Sie begleitet ihn schweigend mit den Augen:

> Sie gehen, Marquis — — ohne mir zu sagen,
> Wann wir, wie bald uns wiedersehn?

Marquis (kommt noch einmal zurück, das Gesicht abgewendet): Gewiß!
Wir sehn uns wieder.

Königin: Ich verstand Sie, Posa — —
Verstand Sie recht gut — — Warum haben Sie
Mir das getan?

Marquis: Er oder ich.

Königin: Nein! Nein!
Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht,
Ich kenne Sie, Sie haben längst danach
Gedürstet — — Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
Oh, jetzt — — jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

Marquis (betroffen, für sich): Nun! Darauf
War ich nicht vorbereitet — —

Königin (nach einem Stillschweigen): Marquis!
Ist keine Rettung möglich?

Marquis: Keine.

Königin: Keine?
Besinnen Sie sich wohl. Ist keine möglich?
Auch nicht durch mich?

Marquis: Auch nicht durch Sie.

Königin: Sie kennen mich
Zur Hälfte nur — — ich habe Mut.

Marquis: Ich weiß es.

Königin: Und keine Rettung?

Marquis: Keine.

Königin (verläßt ihn und verhüllt das Gesicht): Gehen Sie!
Ich schätze keinen Mann mehr.

Marquis (in der heftigsten Bewegung vor ihr niedergeworfen): Königin! — — —
O Gott, das Leben ist doch schön!

(Er springt schnell auf und geht schnell fort. Die Königin in ihr Kabinett.)

Wenn ein hysterischer Narr, um sich zu beweisen, daß er ein großer Mann ist, ein Verbrechen begeht: das ist eine Tat, die nichts mit dem Handeln eines Menschen zu tun hat, der sich selber völlig vergessen hat und nur noch an eine Sache denkt, die außer ihm ist. Posa fühlt sich als Werkzeug seiner Idee, Raskolnikoff hat überhaupt keine Idee, sondern steht immer nur vor dem Spiegel, um zu sehen, wie ihm eine Idee sitzen würde.

Ein Verbrechen kann durch Reue nicht wieder gutgemacht werden. Wer eine Tat tut, welche er nachher nicht tragen kann, der ist verächtlich. Raskolnikoff nimmt die gesetzliche Strafe auf sich. Das ist nur Feigheit; denn er will dadurch die Gewissensbisse, welche er über seine Tat empfindet, auslöschen.

Die Lösung ist ebenso trügerisch, wie die Weiterbildung falsch war. Raskolnikoff ist ein Symbol für die Verlogenheit, den unsichern Größenwahn eines Sklavenvolkes, das andere Völker in verbrecherischer Weise unterjocht und unterdrückt, um sich zu beweisen, daß es ein Herrenvolk ist.

Auch über den Großinquisitor hat Dostojewski lange gegrübelt. Man erinnert sich an den Großinquisitor in den Brüdern Karamasoff. Die Gegenüberstellung mit Christus ist falsch. Die Menschen und Ideen leben in verschiedenen Kreisen, die übereinander liegen; Ideen und Menschen eines Kreises können mit denen eines andern nichts zu tun haben.

Der Großinquisitor ist eine tragische Gestalt. Es ist ein sehr billiges Mittel, eine solche Gestalt ad absurdum zu führen, indem man sie vor Gott stellt; vor dem löst sich eben alles menschlich Bedingte auf, und die Tragik ist menschlich bedingt. Das Mittel ist in seiner Art ebenso billig, wie die Widerlegung des Helden, indem man ihn zum Hysteriker macht. Das Fürchterliche ist ja eben, daß der Großinquisitor für die Menschheit ebenso notwendig ist, wie es Posa ist; diese Notwendigkeit begreift und fühlt aber nur der

große Dichter, dessen Werk deshalb auch die Welt spiegelt. Schillers Don Carlos, so unvollkommen das Werk ist, spiegelt die Welt.

Die Lösungen Dostojewskis sind die Lösungen, welche die russische Frömmigkeit anbietet. Manche Menschen bei uns denken, daß in dieser Frömmigkeit sich das bilden kann, was wir brauchen: der neue Glaube.

Aber der neue Glaube wird auf ganz andern Wegen kommen. Noch immer ist unser Deutschland das heilige Herz der Völker. In ihm bildet sich die neue Lehre, welche die Welt befreien wird; und diese Bildung ist schon weiter, als die Menschen ahnen.

Der Prinz von Homburg

Das Schauspiel beginnt mit dem Schlafwandeln des Prinzen und schließt mit einer Szene, in welcher die Vorstellungen, die der Prinz im Schlafwandeln hatte, zum Schluß geführt werden. Zwischen den beiden Szenen liegt der Vorgang des Stückes.

Hebbel bezeichnet den Inhalt dieses Vorganges so: „Der P. v. H. gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die blassen Schauer des Todes, durch seinen Schleier dunkelnder Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden."

Die Auffassung Hebbels ist wohl heute allgemein angenommen.

Sie verträgt sich natürlich nicht mit der ersten und letzten Szene; und so sucht Hebbel denn um diese Szenen herumzukommen. Er sagt: „Wenn Tieck bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung verleiht demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, so kann ich auch damit nicht übereinstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im Käthchen von Heilbronn, tief in den Organismus des Werkes verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandlerei beseitigen und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen, psychologischen Füßen und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die

Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wegwerfen muß, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolgedessen verbraucht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen solide Stützen, und wer sich nicht aus Kleinmeisterei dabei aufhalten will, der hat es nicht nötig."

Hebbel meint also: das Drama ist genügend (psychologisch) motiviert ohne das Nachtwandeln. Dennoch kann man das Nachtwandeln nicht streichen.

Der Schluß, den man aus seiner Darlegung ziehen muß, würde lauten: Kleist hat also geglaubt, daß die (psychologische) Motivierung allein für sein Drama nicht genügt; daß noch etwas anderes nötig ist, das er eben mit der ersten und letzten Szene meint.

Wenn Hebbel durch das Nachtwandeln gestört wird und es nur erträgt, weil es nicht tief in den (psychologischen) Organismus des Werkes verflochten ist, so faßt er demnach den P. v. H. anders auf wie Kleist selber.

Das ist nun immer schon bedenklich. Denn ein Werk ist im Gemüt des Dichters ein Organismus, und es müßte wohl im Dichter selber schon mannigfache Schicksale erlebt haben — etwa von der Art des Don Carlos — wenn ein Fremder es mit Recht anders auffassen dürfte wie der Dichter. Immerhin, Hebbel ist selbst ein bedeutender Dichter, und seine Auffassung gilt heute; so wollen wir sie denn betrachten.

Hebbel nimmt seine Ansicht so zusammen: „Es wird uns der

Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt, daß wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hineinschauen, aus denen ein solcher meistens hervorgeht, und daß wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt." Und die Wirkung: „Wenn er auch nichts, als die tiefe psychologische Enthüllung dieses Werdeprozesses darböte, so müßte eine solche schon eintreten. Doch die psychologische Seite ist mit außerordentlicher Kunst in unserem Drama zum bloßen Substrat herabgesetzt, aus dem sich eine ganz neue Gestalt der Tragödie entwickelt, welche auf wunderbare Weise die tiefsten tragischen Schauer und die leisen Entzückungen einer selbst in der dunkelsten Nacht nicht ganz verlöschenden Hoffnung ineinander mischt. Wir fühlen uns an einen lachenden Maimorgen erinnert, über dem sich mit furchtbaren Schlägen das erste Gewitter entladet, und das ist der Triumph der Komposition."

Hebbel meint also, durch die Darstellung des Werdeprozesses eines bedeutenden Menschen werde hier an sich schon eine Wirkung erzielt; das kann natürlich keine spezifisch dramatische Wirkung sein; aber auch eine spezifisch dramatische Wirkung, nämlich eine tragische, trete hier ein. Diese letzte Behauptung ist in merkwürdig unbestimmter Weise ausgedrückt. Sollte, was Hebbel glaubt, bei der Vorstellung empfunden zu haben, nicht vielleicht Ergebnis einer späteren gedanklichen, zusammenfassenden Betrachtung sein? Seine Worte klingen so. Ich selbst habe eine tragische Wirkung bei einer Vorstellung nicht empfunden; ich glaube aber nicht, daß eine solche vom einen empfunden wird und vom andern nicht. Eine tragische Empfindung ist allgemein.

Nach Hebbels Auffassung müßte der Prinz ein tragischer Held sein. Nach seiner Auffassung ist der Prinz ein Werdender. Man darf fragen: kann ein Werdender überhaupt ein tragischer Held sein?

Aber wenn man diese Frage stellt, dann ist man gleich in einem großen Kreis von anderen Fragen. Was ist denn ein Werdender? Was ist denn der Charakter? Was ist denn der Charakter des tragischen Helden? Inwiefern kann die Tragödie überhaupt psychologisch sein?

Wir wollen nicht auf die anerkannten großen Tragödien verweisen. In keiner von ihnen haben wir es mit einem Werdenden zu tun, liegt das Gewicht auf dem Charakter, ist die Psychologie wichtig. Hebbel kann uns entgegenhalten: der Prinz ist eben ein einzigartiges Werk; und die Literaten von heute können uns antworten: wir haben hier eben eine besondere, eine deutsche Art von Tragödie vor uns. Mit dem Nationalen, das doch eine Beschränkung des Menschlichen ist, wird heute ein Mißbrauch getrieben durch unklare Begeisterung, als ob es etwas Höheres sei wie das Menschliche, indem man eine logische Unterordnung umkehrt auf Grund eines durch irgendwelche Phantasien gewonnenen Historischen. Wir wollen aus dem Wesen der Tragödie schließen.

Dieses ruht in der Notwendigkeit, und das tragische Talent besteht darin, die Notwendigkeit alles Geschehens in dem Drama so überzeugend darzustellen, daß die Idee der Notwendigkeit sich dem Gemüt des Zuschauers tief einprägt. Vom Technischen aus betrachtet, ist also die Vorbereitung die Hauptkunst des Tragikers.

Gegen die Notwendigkeit streitet im Helden etwas, das wir als in sich ruhend empfinden müssen; das unterliegt, aber es unterliegt in einer Weise, daß der Zuschauer ein gehobenes Gefühl hat.

Das, was wir im Helden als in sich ruhend empfinden, ist das, was man seinen Charakter nennt. Offenbar ist das etwas anderes, als das, was im gewöhnlichen Leben Charakter genannt wird; denn im gewöhnlichen Leben empfinden wir den Charakter der Menschen durchaus nicht als in sich ruhend, sondern als Ergebnis von Voraussetzungen. Mit andern Worten: in der Wirklichkeit gibt es keinen tragischen Helden; es gibt deshalb in der Wirklichkeit auch keine Tragödie; Tragödie und tragischer Held gehören vielmehr der vom menschlichen Stolz postulierten Welt an, die man ja, wenn man durchaus Dogmen braucht und nicht mit der Frömmigkeit des Skeptikers zufrieden sein will, in das Reich des transzendentalen Idealismus verlegen mag. Da die Psychologie immer nur Wirklichkeitsvorgänge erkunden und darstellen kann, so gibt es demnach in der Tragödie auch keine Psychologie; was so aussieht, das ist in Wahrheit das, was mit den Figuren in der Seele des Dichters vorgeht und die äußern Mittel seiner Darstellung. Mit andern Worten: die tragischen Helden nehmen ihre Lebensgesetze nicht aus der Wirklichkeit, sondern ihre Lebensgesetze sind seelische Vorgänge des tragischen Dichters: die Tragödie ist nicht objektive Darstellung der Wirklichkeit, sie ist nicht Epik; sondern sie ist stürmische Darstellung des erregten Innern, sie ist Lyrik.

Das Werden eines bedeutenden Menschen wird sicher in der Wirklichkeit immer interessant sein, und man wird es gern etwa in Briefen oder Tagebüchern verfolgen. Es kann auch dichterischer Vorwurf werden: wir haben die etwas bedenkliche Form des Bildungsromans dafür. Aber es kann nie den Vorwurf für eine Tragödie abgeben, denn hier ist ja der gerade Gegensatz des In-sich-ruhens. Nur wenn man kein Stilgefühl hat, kann man das nicht sehen; mangelndes Stilgefühl aber entsteht durch Unsicherheit der Weltanschauung. Unsere Klassiker hatten noch einen Boden, auf dem sie standen; Hebbel hatte ihn nicht; und auch Kleist — wenn-

schon er seinen Prinzen nicht so gemeint hat, wie Hebbel ihn auffaßt — hatte ihn sicher schon nicht mehr. Es ist nicht etwas Gedankliches gemeint damit, daß das Stilgefühl von der Weltanschauung abhängt, sondern ein Vorgang in den Tiefen des Instinktes. Kleist wie Hebbel fühlten falsch.

* * *

Wenn man den P. v. H. sieht und nur auf das unmittelbare Gefühl achtet, so wird man beobachten, daß man nicht zu einem einheitlichen Wollen kommt, sondern eine Abfolge verschiedenartiger Gefühle erlebt und an zwei Stellen stark verstandesmäßig angespannt wird, nämlich bei dem Zusammenbruch des Prinzen und in der Schlußszene. Das ist eine Wirkung, wie man sie bei Dichtungen erlebt von der Art etwa wie Ibsens Wildente ist. Die Wildente enthält ein Lustspielmotiv, und nur das mangelnde Stilgefühl des Dichters konnte aus diesem Motiv ein Schauspiel oder eine quasi Tragödie machen wollen. Auch der P. v. H. enthält ein Lustspielmotiv. Kleist hatte davon noch ein dunkles Gefühl, deshalb dichtete er die erste und letzte Szene.

Das Lustspielmotiv ist freilich in einer ihm unangemessenen Handlung versteckt; dadurch wird der Fall besonders verwickelt.

Denken wir uns als Europäer ein Drama, das im Orient spielt, dessen gesellschaftliche Anschauungen für uns ja nicht ernsthaft sind. Der Sultan hat einen jungen Liebling, der heimlich eine Verwandte von ihm liebt; der hat das unerwartete Glück, daß er ihre Gegenliebe erringt; in seinem Glücksrausch begeht er eine unverzeihliche Tat, er dringt in den Harem ein. Man ergreift ihn, er kann zuerst nicht glauben, daß der Sultan Ernst machen wird mit seiner Bestrafung; als er aber endlich den drohenden Tod vor Augen sieht, da verfällt er in den tiefsten Kleinmut, ja er verzichtet sogar in Gegenwart der Geliebten auf deren Hand, wenn

er nur das Leben behält; die Nahestehenden bitten für ihn; der Sultan legt die Entscheidung in seine eigene Hand, und da er ja wirklich Unrecht getan hat, so entscheidet er über sich, wie der Prinz von Homburg. Nun verzeiht ihm der Sultan und gibt ihm die Geliebte.

Wir nehmen das Haremsverbot nicht ernst; das Verbrechen des jungen Mannes ist für uns also verzeihlich; der Sultan kann ein Spiel mit ihm spielen, indem er ihn durch die bloße Angst bestraft, und dieses Spiel wird uns nicht verletzen. Werden wir über den Kleinmut fortkommen? Wohl auch hier nicht, trotzdem wir auch hier die psychologische Richtigkeit anerkennen. Wir werden sagen: wie das Haremsvergehen ja in Wirklichkeit etwas anderes ist, als es uns hier erscheinen soll, nämlich etwas Ernsthaftes, so mag ja umgekehrt der Kleinmut in Wirklichkeit bei einem so jungen Mann so weit gehen, wie hier; aber er verletzt uns, und wir kommen über das verletzte Gefühl nur durch den Gedanken weg: „ja ja, so ist es ja richtig". Der Dichter hat hier nicht das richtige Stilgefühl gehabt. Also: die Kleinmutsszene in Kleists scharfer Zuspitzung wird auch hier nicht zu retten sein; die letzte Szene aber fügt sich anmutig ins Ganze ein; ja, dadurch, daß sie mit der ersten so innig zusammenhängt, umschließt der Halbtraum das Ganze in Heiterkeit und Leichtigkeit und gibt ihm tatsächlich etwas Märchenhaftes, wie Tieck sagte.

Wenn das Motiv in den Kreis preußischer und militärischer Pflichterfüllung gelegt ist, dann müssen wir das Vergehen ernst nehmen. Ein Offizier muß gehorchen, er muß doppelt peinlich gehorchen, wenn auf seinem Gehorsam der Ausgang der Schlacht steht. Mag er tausendmal ein liebender Jüngling sein, der gestern abend durch einen Halbtraum der Gegenliebe versichert wurde und nur noch im Rausch lebt; mag er tausendmal seinen Fürsten auf das innigste verehren und lieben; mag er zu den größten Hoff-

nungen von der Welt berechtigen: was soll denn werden, wenn ein Offizier in der Schlacht seine Anordnung nicht befolgt? Wir werden seiner liebenswürdigen Menschlichkeit zugeben, daß er ein Unglücklicher ist und nicht ein Verbrecher; aber er muß bestraft werden; und wenn der Tod auf seinem Vergehen steht, dann muß er eben den Tod erleiden*).

Kann ihm denn der Kurfürst vergeben, darf er es? Er hat ja das Begnadigungsrecht.

Von dem alten Kaiser Wilhelm wird folgende Geschichte erzählt. Ein Unteroffizier wird auf dem Kasernenhof plötzlich wahnsinnig, während er Leute exerzieren läßt. Er befiehlt drei Mann, geradeaus zu marschieren. Die Leute würden in den Fluß stürzen, der an der Grenze des Platzes fließt; als sie am Rande der Ufermauer stehen, machen sie kehrt, nehmen den wahnsinnigen Unteroffizier gefangen und bringen ihn zu den Vorgesetzten. Die Leute hatten also im Dienst den Gehorsam verweigert. Sie mußten angeklagt und verurteilt werden. Man legte dem Kaiser nahe, daß er sie begnadigte; er begnadigte sie nicht, und sie mußten jeder fünf Jahre Festung abbüßen.

In dieser Geschichte ist der fürchterliche Ernst der militärischen Zucht lächerlich zugespitzt. Jeder menschlich Fühlende wird entrüstet sein über die Unmenschlichkeit. Wissen wir, was die weiche Seele des tief menschlich fühlenden alten Kaisers empfand? Er war der oberste Kriegsherr, der vor Gott verantwortlich war für die Zucht im Heer.

Aber weiter. Man kann sich denken, daß jemand, der nicht organisch genug fühlt, um diesen fürchterlichen Ernst zu verstehen, die Begnadigung verlangen würde.

---

*) In Österreich ist für solche Fälle bei glücklichem Ausgang ein Orden bestimmt, der Maria-Theresia-Orden.

Wie? Die Begnadigung wird hier im Auftritt zu einem Spiel gemacht? Der Kurfürst fühlt sich also nicht vor Gott verantwortlich, er hütet nicht ein Gesetz, dem er selbst unterworfen ist, er handhabt die Todesstrafe wie ein Tyrann nach seiner Laune und macht einen Scherz, indem er den Schuldigen begnadigt, er hätte also auch die Strafe selbst nicht für bittern Ernst nehmen können?

Man nennt den P. v. H. ein Preußenstück? Eine solche tyrannische Launenhaftigkeit, solch gedankenloser Leichtsinn, ein solches Spielen mit einem Menschenleben, und einem kostbaren Menschenleben, soll preußisch sein? Nein, das ist jene elende Romantik, der nichts heilig ist, die selbst mit dem Höchsten nur spielen kann, weil ihr das Gefühl fehlt und sie nur ein äußeres Wissen von den Dingen hat.

* * *

Wir stehen ja heute vor der sogenannten Demokratisierung unserer Zustände; mit ihr verschwindet dann der letzte Schein des Preußentums. Das Wesen ist schon lange verschwunden. Der alte Kaiser Wilhelm hatte es noch, Moltke hatte es noch; Bismarck längst nicht mehr. Bald wird die Entfernung so groß sein, daß wir es ganz historisch verstehen können, und dann werden die Menschen sehen: das Preußentum war das letzte Menschentum, das Stil hatte. Ich spreche hier als Dichter, über die Seite, welche dem Dichter als solchem wichtig ist; man kann das Preußentum noch von vielen anderen Standpunkten aus betrachten.

Das Preußentum hat sich in der Kunst wenig geäußert. Am meisten hat es noch Ausdruck in der Architektur gefunden, weil Gebäude eben notwendig sind. In der Dichtung haben wir einen Mann, der preußisch ist: das ist Lessing. Er hat ein Lustspiel geschrieben, das von allen deutschen Dramen wohl das stilistisch reinste ist: die Minna. In diesem Lustspiel faßt er das Problem

des Preußentums komisch — es hat nur ein Problem, das Preußentum: den Konflikt der menschlichen Bedürftigkeit mit dem Sittengebot. Mit tiefer Ehrfurcht müssen wir Lessings Werk betrachten, welches die große Erscheinung uns in heiterer Verklärung darstellt und dadurch zugleich uns ihre Begrenztheit zu Gemüte führt.

Kleist stammte aus einer alten Offiziersfamilie, er war selbst Offizier gewesen, dennoch hat er nicht gefühlt, um was es sich hier handelt.

Der Dramatiker hat es nicht mit der schlechten Wirklichkeit zu tun, sondern mit der wirklichen. Wo war denn in der schlechten Wirklichkeit das Preußentum? Ein Teil in Friedrich Wilhelm I. und ein Teil in Friedrich dem Großen, ein Teil in Scharnhorst und in Gneisenau; ein Teil in Lessing, in Kant und in Fichte. Und das meiste endlich in einer wahrscheinlich gar nicht sehr großen Anzahl von namenlosen Offizieren und Beamten. Das Preußentum war eine Idee. Kleist hat vielleicht nie einen Mann kennen gelernt, der viel von dieser Idee verkörperte. Aber ein großer Dichter ist unabhängig von der wirklichen Wirklichkeit, er ist unmittelbar mit Gott verbunden, und Gott legt ihm in die Seele, was er sagen soll: das, was in Gott lebt, nämlich die Idee. Dazu ist er ja eben Dichter, daß Gott durch ihn schafft, was er in der Wirklichkeit nicht schaffen kann.

Wenn der Vorwurf in der orientalischen Einkleidung gedacht ist, dann wird der junge Mann der Held sein. Kleide ich ihn preußisch ein, dann ist der Kurfürst der Held. Sobald die Sache ernsthaft wird, verschiebt sich ja das Interesse.

Man vergesse das Kleistische Drama und stelle sich den nackten Konflikt vor: ein Liebling des Kurfürsten hat dem Befehl in der Schlacht zuwidergehandelt. Der Kurfürst muß ihn zum Tode verurteilen. Wessen Regungen verfolgen wir mit pochendem Herzen:

die des unreifen Jünglings, von dem wir glauben sollen, daß er trotz seiner Narrheit einmal ein bedeutender Mensch wird; oder den Seelenkampf des reifen und großen Mannes?

So verschiebt sich alles, wenn einmal das Grundgefühl des Dichters falsch war. In dem orientalischen Drama wäre der Kalif immer nur Nebenperson, er ist technisch nur für den Jüngling da, damit der sich an ihm entwickelt.

* * *

Wir haben also in dem Drama Kleists: einen Lustspielvorwurf, der in eine tragische Welt versetzt ist; hier verliert er sein Interesse; aber es entsteht ein neues Interesse an einer Figur, die vorher nur Nebenperson war. Das gilt für den Aufbau des Dramas. In der Ausführung kommt noch dazu, daß die Darstellung der Todesangst zu nahe an die (ja natürlich immer nur mögliche, durchaus nicht notwendige) Wirklichkeit gerückt ist und dadurch die Stimmung des Zuschauers gebrochen wird. In der Ausführung hat Kleist auch dem innern Drang des so eingekleideten Vorwurfs, den Kurfürsten als Hauptperson aufzufassen, nicht nachgegeben, sondern es bei der ursprünglichen lustspielmäßigen Gestaltung des Vorwurfs gelassen.

Es mußte also etwas auf jeden Fall Gequältes herauskommen.

Aber weiter. Wir haben immer von einem Lustspielvorwurf gesprochen.

Die möglichen Dramen setzen ja eine verschiedene menschliche Reife des Dichters voraus. Man kann das eine mit fünfunddreißig Jahren dichten, das andere erst mit siebzig; denn der Dichter muß ja doch erlebt haben, was er dichtet. Lustspiel und Trauerspiel unterscheiden sich aber außerdem noch dadurch, daß das Trauerspiel vom Dichter verlangt, er solle, indem er dichtet, selbst für seine Person innerhalb seines Konfliktes stehen: das Trauerspiel ist die Darstellung seelischer Vorgänge im Dichter zur Zeit, da

er dichtet. Das Lustspiel aber setzt voraus, daß der Dichter den Konflikt in der Vergangenheit gehabt, seitdem sich weit höher entwickelt hat, und nun die Begrenztheit des ihm damals als unbegrenzt Erscheinenden einsieht, also die Komik des Konfliktes. Der Tragiker ist immer ein im Verhältnis zu seinem Stoff unreifer Mensch, er muß auf den Überlegenen — sagen wir: auf Gott — immer töricht wirken; der Komiker ist immer im Verhältnis zu seinem Stoff reif, er lächelt von der Höhe auf ihn herab, wie ein Gott.

Aber als Kleist seinen Prinzen von Homburg schrieb, da war er selbst trotz seiner fünfunddreißig Jahre noch ein Mensch wie der Prinz. Er konnte den Vorwurf gar nicht komisch auffassen, denn er erlebte ihn offenbar gerade selber in der quälendsten Weise, er würde ihn auch noch mit siebzig Jahren erlebt haben. Es ist nicht nötig, in seinem äußeren Leben herumzuschnüffeln: wer zu lesen versteht, der wird das schon auch so merken; wenn wir wirklich das äußere Leben ganz genau kännten, so würden wir ja doch nie wissen, welchen Gefühlswert die einzelnen äußeren Erlebnisse für ihn hatten; der Dichter hätte das selber erst nach längerem Besinnen sagen können.

Offenbar übt nun aber das Werk doch eine große Wirkung aus; es wird von verständigen Leuten geschätzt; und unzweifelhaft ist Kleist eine große dichterische Begabung. Wie ist das möglich, da doch die im Vorhergehenden gegebene Kirtik vernichtend ist, wenn sie nicht falsch ist?

Am meisten geglückt ist dem Dichter wohl der Michael Kohlhaas; dieses Werk ist wenigstens aus einem Guß und die einzelnen Teile stehen nicht in verschiedenen Verhältnissen zur Wirklichkeit. Nun, Goethe sagte über diese, in ihrer Art meisterhafte Novelle, er könne eine so tiefgründige Hypochondrie gegenüber dem Weltlauf nicht ausstehen. Er hat recht. Auch hier wieder liegt der

Fehler im letzten Gefühl: der Querulant ist eine komische Figur und nicht eine tragische — für die Dichtung; in der Wirklichkeit ist er immer ein unglücklicher Mensch. So ist ja auch der Hahnrei für die Dichtung immer lächerlich, so traurig er in der Wirklichkeit ist, und auch bei ihm muß erst ein Deutscher kommen, damit man ihn in der Dichtung ernst nimmt.

Kleist hat ein tiefes und leidenschaftliches Gefühl; einen Sinn, der nur auf das Höchste gerichtet ist; eine Darstellungskraft ersten Ranges; er wäre ein großer Dichter, wenn er Natur hätte.

Natur aber hat ein Mensch nur, wenn er eine Weltanschauung hat, welche allen Erscheinungen des Lebens ihren Platz anweist. Schiller hat eine weit geringere Darstellungskraft, aber er ist ein großer Dichter. Selbst in seinen verfehltesten Dramen, in Braut von Messina, Jungfrau, Maria Stuart und Tell sind die Bewertungen der Lebenserscheinungen immer richtig. Goethe wurde menschlich durch seine Abhängigkeit vom Weibe zu Überschätzung der Liebe verführt; aber dadurch nimmt die Liebe bloß eine größere Breite in seinem Werk ein, das Verhältnis der Werte untereinander ist nicht verschoben; die Liebe hat nur die ihr zukommende Stelle im Weltbild. Man denke sich, wie ungeheuerlich dieses Weltbild aussehen würde, wenn es entsprechend so gestaltet wäre, wie die kranke Seele Kleistens im Kohlhaas aus dem falschen Verhältnis der Gerechtigkeit zu den übrigen Erscheinungen das Weltbild gestaltet hat.

Aber der Fehler Kleistens ist der Fehler der heutigen Menschheit, vor allem der Deutschen von heute.

Die Dichter, welche ja im Gefühl leben, aus dem erst langsam der Begriff und die Tat sich entwickeln, spüren die geistigen Veränderungen früher wie die andern Menschen. Kleist hat schon den Zusammenbruch des deutschen Idealismus hinter sich, der ein Nichts zurückließ; gleichzeitig mit ihm konnte Goethe noch in

seiner Person diesen Idealismus darstellen, nach ihm konnte noch unsere Philosophie seine letzten Folgerungen ziehen, konnte in der Wirklichkeit noch in den Freiheitskriegen, in der Idee des Preußischen Staates und in der Idee der Marxischen Sozialdemokratie dieser Idealismus seine letzte Darstellung finden. Begreiflich, daß Kleist von seiner Zeit nicht geschätzt wurde, daß er erst auf die Heutigen wirkt, welche auf demselben Boden stehen wie er; denn erst dieser Weltkrieg fegt die letzten Reste des deutschen Idealismus fort: nämlich den Idealismus als Vorwand für die Feigheit des Philisters; dieser war die Herrschaft im Preußischen Staat wie in der Sozialdemokratie anheimgefallen; aus beiden wird nach dem Krieg etwas Neues geworden sein.

* * *

Wir müssen dieses letztere noch näher begründen.

Die deutsche Seele ist von Natur fromm; sie hat von Natur, um mit Schleiermachers Worten zu reden, „das unmittelbare Bewußtsein von dem allgemeinen Sein alles Endlichen im Unendlichen und durch das Unendliche, alles Zeitlichen im Ewigen und durch das Ewige“. Für diesen Gehalt suchte sie einen Ausdruck. Wie kam es, daß sie ihre Form nicht fand? Vielleicht sind hier politische äußere Schicksale bestimmend gewesen: In Italien entschied sich der Kampf zwischen Dominikanern und Franziskanern und damit das äußere Schicksal von Eckehardts Denken; Luther war ursprünglich ein Mystiker, aber er mußte ein Politiker werden, und überall, wo das deutsche Gefühl nach ihm eine Form suchte, bei Schwenkfeld, Weigel, Jacob Böhme, wurde es politisch unterdrückt. Aber sollte der Grund nicht tiefer liegen: sollte den Deutschen die formbildende Kraft fehlen? Erst im Pietismus gelangte in große Kreise des Volkes ein schwächlicher und dürftiger Rest dessen, was bei Eckehardt groß und gewaltig ist; und zwar

gleich zu Beginn mit dem Kompromiß einer Verbindung mit klein-bürgerlich-engherziger Moralität.

Unsere klassische Dichtung und Philosophie sind aus diesem Pietismus erwachsen, indem sie für seinen Gehalt eine Form fanden. Aber das war keine für und mit diesem Gehalt geschaffene Form; mit deutscher Ängstlichkeit wurden vorhandene Formen übernommen: für das Denken über Leibniz her aus der mittelalterlichen Philosophie, die dann durch Kant mit der englischen Erkenntnistheorie verschmolzen wurden; und für das Dichten das klassizistische französische Drama, das man dann mit dem englischen komödiantisch gewordenen Volksdrama zusammenbrachte.

Aber einesteils sprengte der Gehalt diese Formen zweiter und dritter Hand, die ihm nicht organisch entsprachen; anderenteils vernichteten die unangemessenen Formen das Gefühl; denn ein Gefühl, das nicht seine Form findet, ist zu flüchtig, um sich zu halten; und endlich fälschten sie es, denn die Formen haben ihre Selbstbewegung. Um drei Beispiele für diese verschiedenen Arten des Zusammenbruchs anzuführen: das größte Werk unserer klassischen Dichtung, der Faust, hat die Form gesprengt; das Humanitätsideal, wie man wohl noch am besten jenes Gefühl begrifflich bezeichnen kann, verschwand völlig, und die Generation nach den Klassikern ging zum Katholizismus, weil sie ganz leer war; Hegel ist in Wirklichkeit ein Mystiker, und indem er in rationalistischen Begriffen denken muß, verfälscht sich seine Mystik zu Logik.

Im Preußischen Staat hat dieser Idealismus ein politisches Gebilde geschaffen, dessen Entwicklung gleichlaufend vom Pietismus über Kant zu Hegel geht. In diesem steckt von Anfang an naturgemäß ebenso die Schwäche des deutschen Idealismus.

Es war eine Verzweiflungstat, als sich das große Gefühl Eckehardts als Pietismus äußerte; um Form zu werden, verzichtete es auf die Tragödie und wurde Idyll, gab es die Metaphysik auf und

wurde — nicht Ethik, sondern Moralität. So wurde auch das Preußentum geschaffen durch eine Entsagung. Die Weite, die Menschlichkeit wurde dem Pflichtbegriff geopfert.

Was damit geopfert wurde, das wird am deutlichsten bei der Gestalt Friedrichs des Großen. Friedrich war wohl von Hause aus ein böser Mensch, in welchem die Möglichkeiten zum fürchterlichsten Tyrannen schlummerten. Er hat sich bezwungen.

Um Mißverständnisse zu verhüten: hier sollen nicht Nietzschesche Ansichten wiederholt werden, es soll auch nicht die Geschichte geschulmeistert werden; der deutsche Idealismus ist eine der größten Erscheinungen, welche die Welt gesehen hat; wir wollen aber seine Tragik verstehen.

Solche Erscheinungen müssen sich wandeln mit den Menschen, welche ihre Träger sind. Ein großer Mann hat sich mit eiserner Energie bezwungen zur Pflicht; die nach ihm kommen, erhalten die Pflicht als etwas Fertiges, das sie nicht mehr in Qualen erringen müssen. Aber jeder Besitz macht schwach — vielleicht: er setzt Schwachheit voraus, denn der Starke will kämpfen und nicht besitzen.

Man denke an die Anekdote von Kaiser Wilhelm I. Sein Pflichtgefühl kann nicht stärker gewesen sein, als das Pflichtgefühl Friedrichs des Großen; aber Friedrich hätte einen Ausweg gefunden, vielleicht durch einen Witz, daß er die Leute begnadigen konnte. Friedrich war noch frei, denn er hatte seine Pflicht selbst geschaffen; Wilhelm war schon unfrei, denn er hatte sie geerbt. Aber immerhin war Wilhelm noch ein Mann, den man als Fürsten im höchsten Sinn bezeichnen muß: freilich war er geschaffen zum Fürsten eines Staates von der Art Hegels, der die verkörperte Sittlichkeit darstellte, nicht zum Lenker des Staates, wie er wirklich ist, dessen furchtbares anderes Gesicht das verkörperte Böse ist.

Bei den Taoisten findet sich der tiefsinnige Satz, daß der König

die sittliche Selbstdarstellung seines Volkes ist. Der alte Kaiser Wilhelm war das zum Fürsten gewordene Ideal des redlichen Beamten. Er wurde ergänzt durch die dämonische Natur Bismarcks, der unbewußt das Preußentum und seine Stellung als Diener nur als Fiktion nahm, der ein Staatsmann war — ein Staatsmann: mag ihm auch die höchste Fähigkeit des Staatsmanns, die Fähigkeit des Zweckesetzens gefehlt haben.

Bismarcks Erbschaft wurde durch Kanzler angetreten, welche Beamte waren. In weiterer Erbschaft wurde der Pflichtbegriff gleichzeitig subalterner.

Kaiser Wilhelm war ein Erbe, aber er hatte ein sehr schweres Leben hinter sich, das in einem an sich schon ernsten und tüchtigen Mann die ihm mögliche höchste Kraft entwickelte. Beamte haben eine Erziehung, welche der Kraftentwicklung nicht günstig ist. Wenn solche Männer das Erbe des Pflichtbegriffs antreten, dann ergibt sich, daß die Pflicht ihnen Vorwand für mangelnde Selbständigkeit und Kraft wird, Vorwand für Feigheit.

Man denke an Kant zurück. Kant war ein Mann von der allerhöchsten philosophischen Begabung, aber er war als Mensch dürftig, er war keine Vollnatur. Ein so großer Geist soll gewiß immer mit der höchsten Ehrfurcht genannt werden; aber wenn wir heute sehen, was alles zusammenbricht, dann müssen wir auch unbarmherzig die Wahrheit über unsere Größten sagen: Kant war feig, und in seinem Pflichtbegriff schon steckt die Feigheit und Subalternität.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Zusammenbruch unseres Idealismus überstürzte uns der Kapitalismus. Die Deutschen haben sich in der Leere, welche sie nun hatten, dem Kapitalismus besinnungslos hingegeben.

Es war das ihre Sache. Es wäre ihre Sache dann auch gewesen, sich kalt und nüchtern klarzumachen, was sie da taten.

Aber für die geistigen Männer nach 1830 war der Pflichtbegriff bequem. Man sprach von deutscher Arbeit, deutscher Tüchtigkeit, deutschem Fleiß, deutschem Unternehmungssinn, deutscher Schaffens-kraft und so weiter: nur von einem sprach man nicht, das dieses ganze Geschwätz verdecken sollte, von dem deutschen Machtstreben. Man tat, als ob der Kapitalismus aus reiner Tugend bei uns zur Herrschaft gekommen sei, als ob die Fabriken aus eitel Pflichter-füllung gebaut würden. Der Reichtum vervielfachte, die Bevöl-kerung verdoppelte sich, die Lebenshaltung stieg: daß das eine un-geheure Machtverschiebung bedeutete, das fiel niemandem ein.

Eine solche Auffassung ist Feigheit und Lüge. Das deutsche Volk wollte sich bereichern. Und wenn ein anderes Volk auf der Welt ist, das sich nicht nur in gleicher Weise bereichern will, sondern das sein ganzes Dasein auf diese Art Leben gesetzt hat, so muß es natür-lich dieses Volk vernichten wollen.

Das Evangelium schreibt: Krieg wird sein bis an das Ende der Tage. Es hat uns auch deutlich genug gesagt, wer der Herr der Welt ist. Ein Mann kann nicht durch die Welt gehen ohne Schuld, ein Volk kann erst recht nicht mit einer Altjungfernmoral leben. Wer handeln soll, der muß das wissen.

Der typische Vertreter des verächtlichen Philister-Idealismus ist Bethmann-Hollweg, den unser Unglück gerade in der gefähr-lichsten Zeit unseres Volkes zum Kanzler machte. Unser Unglück? Wir haben den Krieg, den wir militärisch gewinnen können, heute politisch verloren, wenn nicht noch in letzter Stunde ein Wunder geschieht und ein Mann das Ruder des Staates ergreift. Aber woher soll ein Mann kommen bei uns? Unser Unglück? Nein: wir ziehen heute die letzte Schlußfolgerung aus unserer klassischen Zeit.

Nach dem Friedensschluß können wir unter die preußische Episode der deutschen Geschichte einen Strich machen: vielleicht wird dann auch Kleist eine andere Stelle bekommen, als er heute einnimmt.

Die formbildende Kraft

Jesus wendet sich an den Einzelnen. Betrachten wir seine Worte und seine Person, ohne an Paulus, an Christentum, an Kirche und Gottesgelehrsamkeit zu denken, so finden wir immer nur das durch ihn geschaffene Verhältnis der Einzelnen zu Gott.

Schon Paulus spricht immer zu Gemeinden. Die Gemeinde des Frühchristentums ist aber die Vorform der katholischen Kirche.

Es findet also eine geschichtliche Entwicklung statt, indem das Christentum aus einer Angelegenheit Einzelner eine Angelegenheit einer Gesamtheit wird. Aber dabei müssen wir im Auge behalten, daß wir bei allen geschichtlichen Erscheinungen geistiger Dinge, und unter diesen wieder ganz besonders bei der Religion, natürlich nie begriffliche Reinheit erwarten können. Innerhalb der Kirche gibt es immer noch das Verhältnis der Einzelnen zu Gott; das kann im Sinn der Kirche rechtlich oder unrechtlich sein; man könnte also vielleicht auch sagen: daß das Christentum eine Angelegenheit einer Gesamtheit wird, ist eine Tatsache, welche neben die ältere Tatsache tritt, daß es eine Angelegenheit Einzelner ist. Man könnte das sagen, wenn bei diesem schwankenden Zustand nicht doch wieder der Anspruch, ja das Recht der Kirche mindestens auf Teilbezirke aus der Angelegenheit des Einzelnen bestände; wenn nicht, um nur ein Beispiel zu sagen, die Kirche die Rechtgläubigkeit festlegte, das heißt die begriffliche, sagliche und bildliche Fassung des Gefühls, welches die einzelne Seele mit Gott verbindet.

Die Gegenwart mit ihrem geschichtlichen Denken kann solche Vorgänge nicht verstehen, indem sie eine rein geschichtliche Auffassung von ihnen hat. Diese Vorgänge erscheinen aber nur als geschichtliche. Sie sind — sei ein bewußt saglicher Ausdruck gestattet — die Auseinanderlegung der Idee in der Anschauungsform der Zeit. Sie müssen sich daher geschichtlich in allen Zeiten und unter allen Umständen wiederholen, wo die Idee wieder auftritt.

Wir wollen suchen, das zu verstehen. Wenn uns das gelingt, so wird uns viel klar werden.

Religion ist ein großes inneres Erlebnis, dessen überhaupt nur wenige Menschen fähig sind, und auch diese nicht etwa so, daß sie es nun immer hätten, sondern es kann sogar geschehen, selbst einem großen Frommen, daß er das Erlebnis nur einmal hat, und auch vielleicht nur einen Augenblick lang*). Nehmen wir das letztere an. Dieser eine Augenblick gibt nun seinem ganzen Leben seinen Inhalt; denn was bei andern Menschen den Inhalt des Lebens ausmacht, ist für ihn ja nun unwesentlich geworden und bleibt im günstigsten Fall ein leider notwendiges Mittel zu seiner Erhaltung.

Wie ist das möglich?

Einerseits durch die neue Feststellung der Werte aller Vorkommnisse; andrerseits dadurch, daß er für sein Gefühl nun Begriffe und Vorstellungen sucht, und diese gedanklich verbindet; er tut das, um das Erlebnis, das nur ein Hauch war, festzuhalten, und weil er es andern mitteilen muß; er merkt dabei, daß er bei dieser Arbeit

*) Es kann so sein; es muß natürlich nicht so sein, es kann auch in einer allmählichen, jahrelangen, stillen Entwicklung bestehen. Es führen so viele Wege zu Gott, als es Menschen gibt, die berufen sind, zu Gott zu kommen. Deshalb muß man sich von vornherein eines klarmachen: das religiöse Erlebnis ist nie zu beschreiben. Wir müssen es ja beschreiben wollen; aber wir sollen dabei stets wissen, daß wir da im Grunde nichts anderes tun, als mit Hilfsbegriffen und Hilfsvorstellungen zu arbeiten. Machen wir uns das nicht klar, so geben wir nicht nur den andern eine falsche Mitteilung, sondern wir fälschen uns sogar unser eigenes Erinnerungsbild; denn dieses entsteht dann nicht mehr aus dem wirklichen Vorgang, sondern aus dem Vorgang, wie wir ihn darstellen. Man denke an viele pietistische Erweckungsgeschichten. Der Vergleich klingt abscheulich, aber ich muß bei ihnen oft an Geschichten denken, wie sie Krafft-Ebing in seiner Psychopathia sexualis mitteilt. Denn auch hier fälschen die Erzähler sich unbewußt ein Erinnerungsbild. Das ist denn der Grund für die auffällige Schablonenhaftigkeit der Erweckungsgeschichten.

stets auf innere Widersprüche stößt, welche denn sein Denken immer in Bewegung halten; endlich dadurch, daß durch die neue Bewertung aller Vorkommnisse und durch die beständig als vorhanden gedachte — wenn auch sehr oft nicht gefühlte — Verbindung mit Gott sein Handeln ganz andersartig und auf ganz andere Dinge gerichtet wird.

Wir haben also: das ursprüngliche Erlebnis; die beständige Erinnerung an das Erlebnis; das schwächere Gefühl, das sich aus ihm selber und der Erinnerung ergibt und oft aussetzt — die von den Frommen zu allen Zeiten beklagten Zeiten der „Trockenheit" —; die gedankliche und vorstellungsmäßige Darstellungsform dieses Gefühls und seiner Ursachen: also etwa die Gottesvorstellung mit ihrer gottesgelehrten und selbst saglichen Ausbildung: die Dreieinigkeit, die Mutter Gottes, der Heiligenhimmel; die seelenkundliche Darstellung des Vorganges in Begriffen wie Gnadenwahl, Freiheit, Sündenvergebung, Wiedergeburt u. s. f.; endlich die Wirkung dieser Gefühle und Gedanken auf das Handeln, teils durch Veränderung des Menschen, indem gewisse Wesenseigenschaften (Sanftmut, Güte, Gleichgültigkeit gegen sich selber u. s. f.) ausgebildet werden, teils durch Entwicklung eines neuen sittlichen Gedankenbaus, welcher sich an jene Begriffe und Vorstellungen, an den gottesgelehrten Gedankenbau anschließt. Das sind fünf Umkreise: das Erlebnis; die Erinnerung; das Gefühl; die Dogmatik mit metaphysischer und psychologischer Unterabteilung; und die Ethik.

Der eine Fromme, der Ausnahmemensch, welcher das religiöse Erlebnis hatte, ist also zwar durch dieses Erlebnis ein ganz neuer Mensch geworden und lebt völlig in ihm; aber zum weitaus größten Teil ist das, was in ihm geschieht, ein Geschehen zweiten Grades.

Hier kommen wir nun zu einer neuen Aufgabe für unser Verständnis.

Alle geistigen Erlebnisse sind zunächst Eigentum eines Einzelnen

und können überhaupt nicht Eigentum von mehreren werden, da man ein Erlebnis eben erleben muß, damit man es besitzt, und die Mehreren diese Dinge nicht erleben können. Trotzdem haben sie in sich einen Drang zum Mitgeteiltwerden an die Mehreren, sie werden auch mitgeteilt; und die Mehreren machen sie sich zu eigen und besitzen sie.

Das ist nur möglich, wenn das, was mitgeteilt wird, etwas anderes ist als das, was der Einzelne gehabt hat.

Wir wollen im Folgenden immer die Worte gebrauchen: der Selbständige und die Unselbständigen.

Was Schiller als Freiheit erlebte, das ist wesensverschieden von dem, was ein freisinniger Philister so nennt; das Gefühl von Hero und Leander ist etwas anderes, wie das eines Brautpaares aus guter Familie; für Goethe war die Dichtung nicht das, was sie für einen Goethegelehrten ist; und so hat auch die Frömmigkeit eines Augustin nur wenig gemeinsam mit der eines Mannes selbst noch von dem Maß eines Melanchthon.

Man kann das vielleicht so ausdrücken.

Die Selbständigen finden für ihr Erlebnis Begriffe und Vorstellungen, welche es in Wirklichkeit nicht andern mitteilen können, sondern durch welche sie nur das Erlebnis erstens sich selber ordnen, und zweitens mit einem Namen bezeichnen, durch den sie, wenn sie einem andern Selbständigen begegnen, sich mit diesem verständigen können, indem dieser bei dem Wort sich an dasselbe Erlebnis erinnert. So haben wir etwa das Erlebnis „Blau"; ein anderer Mensch hat es auch; wenn wir zu dem andern sagen „Blau", so erinnert sich der an sein Erlebnis und eine Verständigung wird möglich.

Wie jeder Mensch überzeugt ist, daß der andre Mensch das Erlebnis „Blau" gehabt hat — ob die Überzeugung richtig ist, geht uns hier nichts an —, so ist auch der Selbständige überzeugt, daß jeder

Mensch das Erlebnis „Freiheit", „Liebe", „Frömmigkeit", „Dichtung" gehabt hat; diese Überzeugung aber ist unbedingt falsch.

Nun müssen wir uns zu den Unselbständigen wenden. In ihnen, wenigstens unter den Besseren, scheint doch eine Sehnsucht nach dem Erlebnis zu sein. Sie nehmen die Mitteilung der Selbständigen begierig auf und machen sie sich zu eigen.

Diese Mitteilung, das sind nun die Hilfsbegriffe und Hilfsvorstellungen. Da sie das Erlebnis nicht gehabt haben und nicht haben können, so erscheint ihnen das Gespinst dieser Begriffe und Vorstellungen, das zu dem Erlebnis doch nur in dem Verhältnis steht wie das Wort „Blau" zu dem Erlebnis „Blau", als das Wesentliche. Erinnern wir uns an die fünf Umkreise, welche wir bei den Selbständigen fanden: Erlebnis, Erinnerung, Gefühl, Dogmatik und Ethik, so haben wir also bei ihnen nur Lehre und Sittlichkeit.

Aber so einfach ist die Sache nun wieder doch nicht. In dem Begriffs- und Vorstellungsgespinst der Lehre und namentlich der religiösen Sittlichkeit ist doch noch viel von der Kraft des Erlebnisses in verborgener Weise erhalten; ich kann mich nicht anders ausdrücken. Wenn nun die Unselbständigen das Gespinst in sich aufnehmen, so nehmen sie etwas auf, das in ihnen nun doch wieder seelisch wirken wird. Die Selbständigen sind das Salz der Erde; die andern werden durch sie nicht zu Salz, aber sie werden gesalzen.

Wie weit sie gesalzen werden, das hängt von ihrer Begabung ab; daß hier eine Grenze ist, braucht ihnen aber gar nicht zum Bewußtsein zu kommen. Es ist möglich, daß sie mit Ernst und festem Sinn das Begriffs- und Vorstellungsgespinst in sich aufnehmen, mit scharfem Verstand und starkem Willen an ihm arbeiten, es sogar in richtiger Weise weiter ausarbeiten, und doch von der salzenden Wirkung fast nichts verspüren.

Die drei ersten Umkreise: Erlebnis, Erinnerung und Gefühl hat man entweder, oder hat sie nicht.

Aber man denke an Farbenblinde. Der Farbenblinde hört die Worte für die Farben, welche er gar nicht unterscheidet; und wenn man keine Untersuchung mit ihm vornimmt, so glaubt er, diese Farben zu kennen. Die gottes-wissenschaftlichen Begriffe und die religiöse Sittlichkeit setzen die ersten drei Umkreise voraus; aber wenn Leute die letzten zwei Umkreise sich aus zweiter Hand aneignen, so geschieht es, daß sie sich einbilden, sie haben das Erlebnis gehabt.

Ja, hier kommt der seelenkundlich gefährlichste Punkt der gesamten Religion, in welcher ihre Unergründlichkeit am deutlichsten wird: selbst bei dem Selbständigen ist die Erlebnisfrage immer bedenklich, und die Möglichkeit eines Selbstbetruges ist nie ausgeschlossen; denn kein Mensch beginnt ja sein religiöses Leben ganz als unbeschriebene Tafel, er hat religiöse Vorstellungen und Begriffe schon immer längst in sich, aus denen sich nach rückwärts sein Gefühl entwickeln kann und auch stets entwickelt. Auch der erste Anfang des Christentums — wenn wir nicht die Sage von Christus für Geschichte halten wollen, indem wir in den gewöhnlichen Irrtum der verfallenden Religion geraten — fand statt in Menschen, welche ungemein hochentwickelte religiöse Begriffe und Vorstellungen hatten, die sie vielleicht weniger umzubiegen brauchten, um auf die Grundzüge der christlichen Sage und Wissenschaft zu kommen, wie manche Ketzer, um ihre Sonderlehre zu begründen.

Nun, das sei, wie es wolle: Tatsache ist, daß neben einer ganz verschwindend kleinen Zahl Selbständiger eine außerordentlich große Menge von Unselbständigen vorhanden ist, welche aus zweiter Hand, durch jene, ein Gedanken- und Vorstellungsgefüge bekommen, welches sie für die viel größere Erscheinung halten, die jene Wenigen besitzen.

Aus dem Zusammenschluß der beiden Arten entsteht nun die Gemeinde und ihre Weiterbildung, die Kirche.

Es ist offenbar notwendig, daß die beiden Arten sich zusammenschließen und dieses neue Gebilde, die Gemeinde, schaffen. Weshalb es das ist, weiß ich nicht und habe ich auch nicht erforschen können. Die Kirche — wir wollen gleich das Wort für die vollentwickelte Erscheinung setzen — ist, das zeigt die Geschichte, wenigstens bisher, notwendig gewesen; wenn auch durch sie die eigentümliche Folge erzielt wird, daß die Geschichte einer Religion immer nur die Geschichte ihres Verfalles ist. Wir sträuben uns vielleicht, das etwa auf die Betrachtung des Neuen Testaments zu übertragen; nun, wir müssen nur in einer Sammlung der Apokryphen des Neuen Testaments die paar Herrenworte, die man erst in neuerer Zeit aufgefunden hat, mit den späteren Schriften zusammenhalten. Sie stammen aus einer geistigen Welt, die man durchaus von der Welt abheben muß, in welcher die späteren Schriften stehen.

* * *

In der historischen Erscheinung der katholischen Kirche ist nun dieses merkwürdig Widerspruchsvolle, Unlebendige, dieses jedenfalls geschichtlich, vielleicht auch der Idee nach Notwendige, das doch uns immer willkürlich erscheinen wird, Form geworden. Was formbildende Kraft ist, das können wir deshalb an dem Gebilde der katholischen Kirche so besonders gut studieren.

Es wird zunächst die Menge geordnet — wir sehen die Sache nicht geschichtlich an, sondern begrifflich — indem man aus ihr den Priesterstand heraushebt, den man wieder unter sich abstuft. Der Priesterstand hebt sich dadurch ab von der Menge, daß er die Gnadenmittel verwaltet.

Was sind die Gnadenmittel? Der Selbständige weiß nichts von ihnen, er erlebt eine geheimnisvolle Zusammenwirkung von gött-

licher Gnade (wie weit diese ein Außer-sich-setzen einer eignen innern Kraft ist, sei dahingestellt) und menschlich freiem Annehmen dieser Gnade. Irgendwelcher Mittel bedarf es dazu nicht.

Als er sein Erlebnis begrifflich, saglich und bildlich darzustellen suchte, um das Flüchtige fassen zu können und mittelbar zu machen, hat er etwa ein Bild aufgegriffen aus einem griechischen Mysteriendienst: das Verzehren von Fleisch und Blut des Gottes. Nein; so gesagt, erscheint der Vorgang gefälscht; das Bild war in ihm tätig vorhanden, in ihm hatten schon Menschen vor ihm das religiöse Erlebnis. Ein anderes Bild ist vielleicht das Untertauchen in Wasser, ein drittes das Salben mit Öl. Diese Bilder sind dem Frommen im höhern Sinn gleichgültig, wichtig sind sie ihm nur dadurch, daß mit ihnen sich sein Erlebnis verband, durch sie sein Gefühl sich ausdrücken kann.

Werden solche Bilder von den Unselbständigen übernommen, welche das Erlebnis nicht hatten, so werden sie natürlich sofort mißverstanden; sie werden dann eine Art zauberischer Handlungen, durch welche, wenn sie richtig ausgeführt werden, die Gnade Gottes auf den Menschen herabkommt, an dem man sie ausgeführt; sie werden Sakramente. Wenn Gott dem Priesterstand allein die Macht gegeben hat, diese Sakramente zu verwalten, dann ist offenbar eine tiefe Kluft in der Menge der Frommen geschaffen: der Priester ist wesentlich verschieden vom Volk.

Der Priesterstand hat die Gnadenmittel nur zu verwalten; es wirkt nicht der Priester als Mensch, sondern seine priesterliche Handlung, vorausgesetzt, daß sie richtig ausgeführt ist.

Ein gewisser Mangel an Folgerichtigkeit: daß bei einigen Sakramenten eine seelische Mitwirkung des Laien nötig ist, wie beim Abendmahl, bei andern nicht, wie bei der Taufe, ist hier belanglos; wir haben hier zwei Stufen der Veräußerlichung.

Der Priesterstand als herrschender Teil der Ordnung steht dem Volk gegenüber als dem beherrschten. Wenn der Zustand der Ordnung dauernd erhalten werden soll, dann muß dafür gesorgt werden, daß der Priesterstand keine anderen Bestrebungen haben kann wie die kirchlichen, und daß er sich immer wieder durch wertvolle Menschen erneuert.

Das erstere wird dadurch erreicht, daß dem Priesterstand die Ehe verboten wird; das zweite dadurch, daß grundsätzlich, und in den guten Zeiten der Kirche auch tatsächlich, völlige Gleichheit in ihm herrscht, sowie daß durch die Priester begabte junge Männer überall im Volk aufgesucht und zum Eintritt in die kirchliche Laufbahn bestimmt werden. Durch die Zusammenwürfelung des Priesterstandes aus allen Schichten des Volkes und Gegenden des Landes, selbst aus verschiedenen Völkern wird nebenbei auch eine Verbindung mit der Ursprungsfamilie möglichst verhütet. Die Kirche ist für diese Männer Heimat, Familie, Zukunft und Hoffnung, sie ist für sie auch ihre Geschichte, denn als Vorfahren fühlen sie nicht mehr Eltern und Ahnen, sondern die Vorgänger.

Wir finden also — immer natürlich in der weitesten Abgezogenheit gesagt — folgenden Tatbestand:

Gott hat der Kirche, vertreten durch den Priesterstand, die Macht gegeben, durch die Sakramente bei den Menschen, welche sie nehmen, die Wirkung zu erzeugen, welche bei dem Selbständigen durch das Erlebnis erzeugt wurde. Das Innerlichste ist veräußerlicht, das Flüchtigste ist in einen handgreiflichen Vorgang verwandelt. Die Menge der Unselbständigen, welche das Höchste nie erleben kann, ist dadurch so geordnet, daß sie einen Ersatz dafür hat, durch den jeder Einzelne seelisch so weit kommen kann, wie er eben vermag, denn in diesem äußerlichen handgreiflichen Vorgang steckt alles an treibender Kraft, was möglich ist, um einen Menschen so nahe an das Höchste heranzubringen, wie es überhaupt geht — daß diese

Nähe immer noch eine wesentliche Scheidung ist, das ist nicht zu ändern. Der Selbständige, welcher in der Kirche ist, wird dadurch nicht im mindesten geschädigt; denn ihm steht ja frei, sein Erlebnis und sein Gefühl an diese Vorgänge anzuknüpfen; die sind ein durchaus erlaubtes Darüberhinaus. Die Kirche ist sich dabei immer bewußt gewesen, daß der Selbständige und die große Menge grundsätzlich verschieden sind. Als Ordnung muß sie das aber natürlich wieder äußerlich ausdrücken. Dem Selbständigen wird alles Weltliche gleichgültig, und er wird sich, soweit es geht, in sich selbst zurückziehen. Wenn das Grundsatz wird, dann ergibt sich Weltflucht, Keuschheit, Armut, kurz, die entsagende Lebensgesinnung. Diese kann sichtbar und äußerlich verwirklicht werden; und deshalb stellte die Kirche die Vertreter dieses Ideals, die Mönche, durchaus mit Recht als die eigentlichen Nachfolger Jesu hin. Daß sich aus dieser notwendigen Veräußerlichung wieder neue Schwierigkeiten ergaben, ist eine andere Sache.

Ich habe oben gesagt, daß ich nicht weiß, woher die Notwendigkeit kommt, daß die Selbständigen sich mit den Unselbständigen zusammentun müssen. Gelegentlich wird ja einmal einer der Zusammenhänge klar. Einer von ihnen ist das Bedürfnis des Frommen, seine Seligkeit mitzuteilen und andere Fromme um sich zu haben; das Bedürfnis ist dasselbe wie beim Dichter, der seine Werke auch der Menge mitteilt und mitteilen muß, obwohl die Menge ganz anders zu ihnen steht, wie er selber, und er sich oft fragt, was sie eigentlich von ihnen hat.

Die Kirche hat nun weitere Formen für die Mitteilung geschaffen. Ein Raum ist notwendig für die Gemeinde. Aus der weltlichen Basilika wird die Kirche; die kirchlichen Baustile, welche bis zur Gotik, diese eingeschlossen, aufeinander folgen, haben den Bedürfnissen entsprochen, und die Kirche bildet also baukünstlerische Stile. Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, um die Beziehungen

die sittliche Selbstdarstellung seines Volkes ist. Der alte Kaiser Wilhelm war das zum Fürsten gewordene Ideal des redlichen Beamten. Er wurde ergänzt durch die dämonische Natur Bismarcks, der unbewußt das Preußentum und seine Stellung als Diener nur als Fiktion nahm, der ein Staatsmann war — ein Staatsmann: mag ihm auch die höchste Fähigkeit des Staatsmanns, die Fähigkeit des Zweckesetzens gefehlt haben.

Bismarcks Erbschaft wurde durch Kanzler angetreten, welche Beamte waren. In weiterer Erbschaft wurde der Pflichtbegriff gleichzeitig subalterner.

Kaiser Wilhelm war ein Erbe, aber er hatte ein sehr schweres Leben hinter sich, das in einem an sich schon ernsten und tüchtigen Mann die ihm mögliche höchste Kraft entwickelte. Beamte haben eine Erziehung, welche der Kraftentwicklung nicht günstig ist. Wenn solche Männer das Erbe des Pflichtbegriffs antreten, dann ergibt sich, daß die Pflicht ihnen Vorwand für mangelnde Selbständigkeit und Kraft wird, Vorwand für Feigheit.

Man denke an Kant zurück. Kant war ein Mann von der allerhöchsten philosophischen Begabung, aber er war als Mensch dürftig, er war keine Vollnatur. Ein so großer Geist soll gewiß immer mit der höchsten Ehrfurcht genannt werden; aber wenn wir heute sehen, was alles zusammenbricht, dann müssen wir auch unbarmherzig die Wahrheit über unsere Größten sagen: Kant war feig, und in seinem Pflichtbegriff schon steckt die Feigheit und Subalternität.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Zusammenbruch unseres Idealismus überstürzte uns der Kapitalismus. Die Deutschen haben sich in der Leere, welche sie nun hatten, dem Kapitalismus besinnungslos hingegeben.

Es war das ihre Sache. Es wäre ihre Sache dann auch gewesen, sich kalt und nüchtern klarzumachen, was sie da taten.

Aber für die geistigen Männer nach 1830 war der Pflichtbegriff bequem. Man sprach von deutscher Arbeit, deutscher Tüchtigkeit, deutschem Fleiß, deutschem Unternehmungssinn, deutscher Schaffenskraft und so weiter: nur von einem sprach man nicht, das dieses ganze Geschwätz verdecken sollte, von dem deutschen Machtstreben. Man tat, als ob der Kapitalismus aus reiner Tugend bei uns zur Herrschaft gekommen sei, als ob die Fabriken aus eitel Pflichterfüllung gebaut würden. Der Reichtum vervielfachte, die Bevölkerung verdoppelte sich, die Lebenshaltung stieg: daß das eine ungeheure Machtverschiebung bedeutete, das fiel niemandem ein.

Eine solche Auffassung ist Feigheit und Lüge. Das deutsche Volk wollte sich bereichern. Und wenn ein anderes Volk auf der Welt ist, das sich nicht nur in gleicher Weise bereichern will, sondern das sein ganzes Dasein auf diese Art Leben gesetzt hat, so muß es natürlich dieses Volk vernichten wollen.

Das Evangelium schreibt: Krieg wird sein bis an das Ende der Tage. Es hat uns auch deutlich genug gesagt, wer der Herr der Welt ist. Ein Mann kann nicht durch die Welt gehen ohne Schuld, ein Volk kann erst recht nicht mit einer Altjungfernmoral leben. Wer handeln soll, der muß das wissen.

Der typische Vertreter des verächtlichen Philister-Idealismus ist Bethmann-Hollweg, den unser Unglück gerade in der gefährlichsten Zeit unseres Volkes zum Kanzler machte. Unser Unglück? Wir haben den Krieg, den wir militärisch gewinnen können, heute politisch verloren, wenn nicht noch in letzter Stunde ein Wunder geschieht und ein Mann das Ruder des Staates ergreift. Aber woher soll ein Mann kommen bei uns? Unser Unglück? Nein: wir ziehen heute die letzte Schlußfolgerung aus unserer klassischen Zeit.

Nach dem Friedensschluß können wir unter die preußische Episode der deutschen Geschichte einen Strich machen: vielleicht wird dann auch Kleist eine andere Stelle bekommen, als er heute einnimmt.

Die formbildende Kraft

Jesus wendet sich an den Einzelnen. Betrachten wir seine Worte und seine Person, ohne an Paulus, an Christentum, an Kirche und Gottesgelehrsamkeit zu denken, so finden wir immer nur das durch ihn geschaffene Verhältnis der Einzelnen zu Gott.

Schon Paulus spricht immer zu Gemeinden. Die Gemeinde des Frühchristentums ist aber die Vorform der katholischen Kirche.

Es findet also eine geschichtliche Entwicklung statt, indem das Christentum aus einer Angelegenheit Einzelner eine Angelegenheit einer Gesamtheit wird. Aber dabei müssen wir im Auge behalten, daß wir bei allen geschichtlichen Erscheinungen geistiger Dinge, und unter diesen wieder ganz besonders bei der Religion, natürlich nie begriffliche Reinheit erwarten können. Innerhalb der Kirche gibt es immer noch das Verhältnis der Einzelnen zu Gott; das kann im Sinn der Kirche rechtlich oder unrechtlich sein; man könnte also vielleicht auch sagen: daß das Christentum eine Angelegenheit einer Gesamtheit wird, ist eine Tatsache, welche neben die ältere Tatsache tritt, daß es eine Angelegenheit Einzelner ist. Man könnte das sagen, wenn bei diesem schwankenden Zustand nicht doch wieder der Anspruch, ja das Recht der Kirche mindestens auf Teilbezirke aus der Angelegenheit des Einzelnen bestände; wenn nicht, um nur ein Beispiel zu sagen, die Kirche die Rechtgläubigkeit festlegte, das heißt die begriffliche, sagliche und bildliche Fassung des Gefühls, welches die einzelne Seele mit Gott verbindet.

Die Gegenwart mit ihrem geschichtlichen Denken kann solche Vorgänge nicht verstehen, indem sie eine rein geschichtliche Auffassung von ihnen hat. Diese Vorgänge erscheinen aber nur als geschichtliche. Sie sind — sei ein bewußt saglicher Ausdruck gestattet — die Auseinanderlegung der Idee in der Anschauungsform der Zeit. Sie müssen sich daher geschichtlich in allen Zeiten und unter allen Umständen wiederholen, wo die Idee wieder auftritt.

Wir wollen suchen, das zu verstehen. Wenn uns das gelingt, so wird uns viel klar werden.

Religion ist ein großes inneres Erlebnis, dessen überhaupt nur wenige Menschen fähig sind, und auch diese nicht etwa so, daß sie es nun immer hätten, sondern es kann sogar geschehen, selbst einem großen Frommen, daß er das Erlebnis nur einmal hat, und auch vielleicht nur einen Augenblick lang*). Nehmen wir das letztere an. Dieser eine Augenblick gibt nun seinem ganzen Leben seinen Inhalt; denn was bei andern Menschen den Inhalt des Lebens ausmacht, ist für ihn ja nun unwesentlich geworden und bleibt im günstigsten Fall ein leider notwendiges Mittel zu seiner Erhaltung.

Wie ist das möglich?

Einerseits durch die neue Feststellung der Werte aller Vorkommnisse; andrerseits dadurch, daß er für sein Gefühl nun Begriffe und Vorstellungen sucht, und diese gedanklich verbindet; er tut das, um das Erlebnis, das nur ein Hauch war, festzuhalten, und weil er es andern mitteilen muß; er merkt dabei, daß er bei dieser Arbeit

---

*) Es kann so sein; es muß natürlich nicht so sein, es kann auch in einer allmählichen, jahrelangen, stillen Entwicklung bestehen. Es führen so viele Wege zu Gott, als es Menschen gibt, die berufen sind, zu Gott zu kommen. Deshalb muß man sich von vornherein eines klarmachen: das religiöse Erlebnis ist nie zu beschreiben. Wir müssen es ja beschreiben wollen; aber wir sollen dabei stets wissen, daß wir da im Grunde nichts anderes tun, als mit Hilfsbegriffen und Hilfsvorstellungen zu arbeiten. Machen wir uns das nicht klar, so geben wir nicht nur den andern eine falsche Mitteilung, sondern wir fälschen uns sogar unser eigenes Erinnerungsbild; denn dieses entsteht dann nicht mehr aus dem wirklichen Vorgang, sondern aus dem Vorgang, wie wir ihn darstellen. Man denke an viele pietistische Erweckungsgeschichten. Der Vergleich klingt abscheulich, aber ich muß bei ihnen oft an Geschichten denken, wie sie Krafft-Ebing in seiner Psychopathia sexualis mitteilt. Denn auch hier fälschen die Erzähler sich unbewußt ein Erinnerungsbild. Das ist denn der Grund für die auffällige Schablonenhaftigkeit der Erweckungsgeschichten.

stets auf innere Widersprüche stößt, welche denn sein Denken immer in Bewegung halten; endlich dadurch, daß durch die neue Bewertung aller Vorkommnisse und durch die beständig als vorhanden gedachte — wenn auch sehr oft nicht gefühlte — Verbindung mit Gott sein Handeln ganz andersartig und auf ganz andere Dinge gerichtet wird.

Wir haben also: das ursprüngliche Erlebnis; die beständige Erinnerung an das Erlebnis; das schwächere Gefühl, das sich aus ihm selber und der Erinnerung ergibt und oft aussetzt — die von den Frommen zu allen Zeiten beklagten Zeiten der „Trockenheit" —; die gedankliche und vorstellungsmäßige Darstellungsform dieses Gefühls und seiner Ursachen: also etwa die Gottesvorstellung mit ihrer gottesgelehrten und selbst saglichen Ausbildung: die Dreieinigkeit, die Mutter Gottes, der Heiligenhimmel; die seelenkundliche Darstellung des Vorganges in Begriffen wie Gnadenwahl, Freiheit, Sündenvergebung, Wiedergeburt u. s. f.; endlich die Wirkung dieser Gefühle und Gedanken auf das Handeln, teils durch Veränderung des Menschen, indem gewisse Wesenseigenschaften (Sanftmut, Güte, Gleichgültigkeit gegen sich selber u. s. f.) ausgebildet werden, teils durch Entwicklung eines neuen sittlichen Gedankenbaus, welcher sich an jene Begriffe und Vorstellungen, an den gottesgelehrten Gedankenbau anschließt. Das sind fünf Umkreise: das Erlebnis; die Erinnerung; das Gefühl; die Dogmatik mit metaphysischer und psychologischer Unterabteilung; und die Ethik.

Der eine Fromme, der Ausnahmemensch, welcher das religiöse Erlebnis hatte, ist also zwar durch dieses Erlebnis ein ganz neuer Mensch geworden und lebt völlig in ihm; aber zum weitaus größten Teil ist das, was in ihm geschieht, ein Geschehen zweiten Grades.

Hier kommen wir nun zu einer neuen Aufgabe für unser Verständnis.

Alle geistigen Erlebnisse sind zunächst Eigentum eines Einzelnen

und können überhaupt nicht Eigentum von mehreren werden, da man ein Erlebnis eben erleben muß, damit man es besitzt, und die Mehreren diese Dinge nicht erleben können. Trotzdem haben sie in sich einen Drang zum Mitgeteiltwerden an die Mehreren, sie werden auch mitgeteilt; und die Mehreren machen sie sich zu eigen und besitzen sie.

Das ist nur möglich, wenn das, was mitgeteilt wird, etwas anderes ist als das, was der Einzelne gehabt hat.

Wir wollen im Folgenden immer die Worte gebrauchen: der Selbständige und die Unselbständigen.

Was Schiller als Freiheit erlebte, das ist wesensverschieden von dem, was ein freisinniger Philister so nennt; das Gefühl von Hero und Leander ist etwas anderes, wie das eines Brautpaares aus guter Familie; für Goethe war die Dichtung nicht das, was sie für einen Goethegelehrten ist; und so hat auch die Frömmigkeit eines Augustin nur wenig gemeinsam mit der eines Mannes selbst noch von dem Maß eines Melanchthon.

Man kann das vielleicht so ausdrücken.

Die Selbständigen finden für ihr Erlebnis Begriffe und Vorstellungen, welche es in Wirklichkeit nicht andern mitteilen können, sondern durch welche sie nur das Erlebnis erstens sich selber ordnen, und zweitens mit einem Namen bezeichnen, durch den sie, wenn sie einem andern Selbständigen begegnen, sich mit diesem verständigen können, indem dieser bei dem Wort sich an dasselbe Erlebnis erinnert. So haben wir etwa das Erlebnis „Blau"; ein anderer Mensch hat es auch; wenn wir zu dem andern sagen „Blau", so erinnert sich der an sein Erlebnis und eine Verständigung wird möglich.

Wie jeder Mensch überzeugt ist, daß der andre Mensch das Erlebnis „Blau" gehabt hat — ob die Überzeugung richtig ist, geht uns hier nichts an —, so ist auch der Selbständige überzeugt, daß jeder

Mensch das Erlebnis „Freiheit", „Liebe", „Frömmigkeit", „Dichtung" gehabt hat; diese Überzeugung aber ist unbedingt falsch.

Nun müssen wir uns zu den Unselbständigen wenden. In ihnen, wenigstens unter den Besseren, scheint doch eine Sehnsucht nach dem Erlebnis zu sein. Sie nehmen die Mitteilung der Selbständigen begierig auf und machen sie sich zu eigen.

Diese Mitteilung, das sind nun die Hilfsbegriffe und Hilfsvorstellungen. Da sie das Erlebnis nicht gehabt haben und nicht haben können, so erscheint ihnen das Gespinst dieser Begriffe und Vorstellungen, das zu dem Erlebnis doch nur in dem Verhältnis steht wie das Wort „Blau" zu dem Erlebnis „Blau", als das Wesentliche. Erinnern wir uns an die fünf Umkreise, welche wir bei den Selbständigen fanden: Erlebnis, Erinnerung, Gefühl, Dogmatik und Ethik, so haben wir also bei ihnen nur Lehre und Sittlichkeit.

Aber so einfach ist die Sache nun wieder doch nicht. In dem Begriffs- und Vorstellungsgespinst der Lehre und namentlich der religiösen Sittlichkeit ist doch noch viel von der Kraft des Erlebnisses in verborgener Weise erhalten; ich kann mich nicht anders ausdrücken. Wenn nun die Unselbständigen das Gespinst in sich aufnehmen, so nehmen sie etwas auf, das in ihnen nun doch wieder seelisch wirken wird. Die Selbständigen sind das Salz der Erde; die andern werden durch sie nicht zu Salz, aber sie werden gesalzen.

Wie weit sie gesalzen werden, das hängt von ihrer Begabung ab; daß hier eine Grenze ist, braucht ihnen aber gar nicht zum Bewußtsein zu kommen. Es ist möglich, daß sie mit Ernst und festem Sinn das Begriffs- und Vorstellungsgespinst in sich aufnehmen, mit scharfem Verstand und starkem Willen an ihm arbeiten, es sogar in richtiger Weise weiter ausarbeiten, und doch von der salzenden Wirkung fast nichts verspüren.

Die drei ersten Umkreise: Erlebnis, Erinnerung und Gefühl hat man entweder, oder hat sie nicht.

Aber man denke an Farbenblinde. Der Farbenblinde hört die Worte für die Farben, welche er gar nicht unterscheidet; und wenn man keine Untersuchung mit ihm vornimmt, so glaubt er, diese Farben zu kennen. Die gottes-wissenschaftlichen Begriffe und die religiöse Sittlichkeit setzen die ersten drei Umkreise voraus; aber wenn Leute die letzten zwei Umkreise sich aus zweiter Hand aneignen, so geschieht es, daß sie sich einbilden, sie haben das Erlebnis gehabt.

Ja, hier kommt der seelenkundlich gefährlichste Punkt der gesamten Religion, in welcher ihre Unergründlichkeit am deutlichsten wird: selbst bei dem Selbständigen ist die Erlebnisfrage immer bedenklich, und die Möglichkeit eines Selbstbetruges ist nie ausgeschlossen; denn kein Mensch beginnt ja sein religiöses Leben ganz als unbeschriebene Tafel, er hat religiöse Vorstellungen und Begriffe schon immer längst in sich, aus denen sich nach rückwärts sein Gefühl entwickeln kann und auch stets entwickelt. Auch der erste Anfang des Christentums — wenn wir nicht die Sage von Christus für Geschichte halten wollen, indem wir in den gewöhnlichen Irrtum der verfallenden Religion geraten — fand statt in Menschen, welche ungemein hochentwickelte religiöse Begriffe und Vorstellungen hatten, die sie vielleicht weniger umzubiegen brauchten, um auf die Grundzüge der christlichen Sage und Wissenschaft zu kommen, wie manche Ketzer, um ihre Sonderlehre zu begründen.

Nun, das sei, wie es wolle: Tatsache ist, daß neben einer ganz verschwindend kleinen Zahl Selbständiger eine außerordentlich große Menge von Unselbständigen vorhanden ist, welche aus zweiter Hand, durch jene, ein Gedanken- und Vorstellungsgefüge bekommen, welches sie für die viel größere Erscheinung halten, die jene Wenigen besitzen.

Aus dem Zusammenschluß der beiden Arten entsteht nun die Gemeinde und ihre Weiterbildung, die Kirche.

Es ist offenbar notwendig, daß die beiden Arten sich zusammenschließen und dieses neue Gebilde, die Gemeinde, schaffen. Weshalb es das ist, weiß ich nicht und habe ich auch nicht erforschen können. Die Kirche — wir wollen gleich das Wort für die vollentwickelte Erscheinung setzen — ist, das zeigt die Geschichte, wenigstens bisher, notwendig gewesen; wenn auch durch sie die eigentümliche Folge erzielt wird, daß die Geschichte einer Religion immer nur die Geschichte ihres Verfalles ist. Wir sträuben uns vielleicht, das etwa auf die Betrachtung des Neuen Testaments zu übertragen; nun, wir müssen nur in einer Sammlung der Apokryphen des Neuen Testaments die paar Herrenworte, die man erst in neuerer Zeit aufgefunden hat, mit den späteren Schriften zusammenhalten. Sie stammen aus einer geistigen Welt, die man durchaus von der Welt abheben muß, in welcher die späteren Schriften stehen.

* * *

In der historischen Erscheinung der katholischen Kirche ist nun dieses merkwürdig Widerspruchsvolle, Unlebendige, dieses jedenfalls geschichtlich, vielleicht auch der Idee nach Notwendige, das doch uns immer willkürlich erscheinen wird, Form geworden. Was formbildende Kraft ist, das können wir deshalb an dem Gebilde der katholischen Kirche so besonders gut studieren.

Es wird zunächst die Menge geordnet — wir sehen die Sache nicht geschichtlich an, sondern begrifflich — indem man aus ihr den Priesterstand heraushebt, den man wieder unter sich abstuft. Der Priesterstand hebt sich dadurch ab von der Menge, daß er die Gnadenmittel verwaltet.

Was sind die Gnadenmittel? Der Selbständige weiß nichts von ihnen, er erlebt eine geheimnisvolle Zusammenwirkung von gött-

licher Gnade (wie weit diese ein Außer-sich-setzen einer eignen innern Kraft ist, sei dahingestellt) und menschlich freiem Annehmen dieser Gnade. Irgendwelcher Mittel bedarf es dazu nicht.

Als er sein Erlebnis begrifflich, saglich und bildlich darzustellen suchte, um das Flüchtige fassen zu können und mittelbar zu machen, hat er etwa ein Bild aufgegriffen aus einem griechischen Mysteriendienst: das Verzehren von Fleisch und Blut des Gottes. Nein; so gesagt, erscheint der Vorgang gefälscht; das Bild war in ihm tätig vorhanden, in ihm hatten schon Menschen vor ihm das religiöse Erlebnis. Ein anderes Bild ist vielleicht das Untertauchen in Wasser, ein drittes das Salben mit Öl. Diese Bilder sind dem Frommen im höhern Sinn gleichgültig, wichtig sind sie ihm nur dadurch, daß mit ihnen sich sein Erlebnis verband, durch sie sein Gefühl sich ausdrücken kann.

Werden solche Bilder von den Unselbständigen übernommen, welche das Erlebnis nicht hatten, so werden sie natürlich sofort mißverstanden; sie werden dann eine Art zauberischer Handlungen, durch welche, wenn sie richtig ausgeführt werden, die Gnade Gottes auf den Menschen herabkommt, an dem man sie ausgeführt; sie werden Sakramente. Wenn Gott dem Priesterstand allein die Macht gegeben hat, diese Sakramente zu verwalten, dann ist offenbar eine tiefe Kluft in der Menge der Frommen geschaffen: der Priester ist wesentlich verschieden vom Volk.

Der Priesterstand hat die Gnadenmittel nur zu verwalten; es wirkt nicht der Priester als Mensch, sondern seine priesterliche Handlung, vorausgesetzt, daß sie richtig ausgeführt ist.

Ein gewisser Mangel an Folgerichtigkeit: daß bei einigen Sakramenten eine seelische Mitwirkung des Laien nötig ist, wie beim Abendmahl, bei andern nicht, wie bei der Taufe, ist hier belanglos; wir haben hier zwei Stufen der Veräußerlichung.

Der Priesterstand als herrschender Teil der Ordnung steht dem Volk gegenüber als dem beherrschten. Wenn der Zustand der Ordnung dauernd erhalten werden soll, dann muß dafür gesorgt werden, daß der Priesterstand keine anderen Bestrebungen haben kann wie die kirchlichen, und daß er sich immer wieder durch wertvolle Menschen erneuert.

Das erstere wird dadurch erreicht, daß dem Priesterstand die Ehe verboten wird; das zweite dadurch, daß grundsätzlich, und in den guten Zeiten der Kirche auch tatsächlich, völlige Gleichheit in ihm herrscht, sowie daß durch die Priester begabte junge Männer überall im Volk aufgesucht und zum Eintritt in die kirchliche Laufbahn bestimmt werden. Durch die Zusammenwürfelung des Priesterstandes aus allen Schichten des Volkes und Gegenden des Landes, selbst aus verschiedenen Völkern wird nebenbei auch eine Verbindung mit der Ursprungsfamilie möglichst verhütet. Die Kirche ist für diese Männer Heimat, Familie, Zukunft und Hoffnung, sie ist für sie auch ihre Geschichte, denn als Vorfahren fühlen sie nicht mehr Eltern und Ahnen, sondern die Vorgänger.

Wir finden also — immer natürlich in der weitesten Abgezogenheit gesagt — folgenden Tatbestand:

Gott hat der Kirche, vertreten durch den Priesterstand, die Macht gegeben, durch die Sakramente bei den Menschen, welche sie nehmen, die Wirkung zu erzeugen, welche bei dem Selbständigen durch das Erlebnis erzeugt wurde. Das Innerlichste ist veräußerlicht, das Flüchtigste ist in einen handgreiflichen Vorgang verwandelt. Die Menge der Unselbständigen, welche das Höchste nie erleben kann, ist dadurch so geordnet, daß sie einen Ersatz dafür hat, durch den jeder Einzelne seelisch so weit kommen kann, wie er eben vermag, denn in diesem äußerlichen handgreiflichen Vorgang steckt alles an treibender Kraft, was möglich ist, um einen Menschen so nahe an das Höchste heranzubringen, wie es überhaupt geht — daß diese

Nähe immer noch eine wesentliche Scheidung ist, das ist nicht zu ändern. Der Selbständige, welcher in der Kirche ist, wird dadurch nicht im mindesten geschädigt; denn ihm steht ja frei, sein Erlebnis und sein Gefühl an diese Vorgänge anzuknüpfen; die sind ein durchaus erlaubtes Darüberhinaus. Die Kirche ist sich dabei immer bewußt gewesen, daß der Selbständige und die große Menge grundsätzlich verschieden sind. Als Ordnung muß sie das aber natürlich wieder äußerlich ausdrücken. Dem Selbständigen wird alles Weltliche gleichgültig, und er wird sich, soweit es geht, in sich selbst zurückziehen. Wenn das Grundsatz wird, dann ergibt sich Weltflucht, Keuschheit, Armut, kurz, die entsagende Lebensgesinnung. Diese kann sichtbar und äußerlich verwirklicht werden; und deshalb stellte die Kirche die Vertreter dieses Ideals, die Mönche, durchaus mit Recht als die eigentlichen Nachfolger Jesu hin. Daß sich aus dieser notwendigen Veräußerlichung wieder neue Schwierigkeiten ergaben, ist eine andere Sache.

Ich habe oben gesagt, daß ich nicht weiß, woher die Notwendigkeit kommt, daß die Selbständigen sich mit den Unselbständigen zusammentun müssen. Gelegentlich wird ja einmal einer der Zusammenhänge klar. Einer von ihnen ist das Bedürfnis des Frommen, seine Seligkeit mitzuteilen und andere Fromme um sich zu haben; das Bedürfnis ist dasselbe wie beim Dichter, der seine Werke auch der Menge mitteilt und mitteilen muß, obwohl die Menge ganz anders zu ihnen steht, wie er selber, und er sich oft fragt, was sie eigentlich von ihnen hat.

Die Kirche hat nun weitere Formen für die Mitteilung geschaffen. Ein Raum ist notwendig für die Gemeinde. Aus der weltlichen Basilika wird die Kirche; die kirchlichen Baustile, welche bis zur Gotik, diese eingeschlossen, aufeinander folgen, haben den Bedürfnissen entsprochen, und die Kirche bildet also baukünstlerische Stile. Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, um die Beziehungen

dieser verschiedenen Stile zu der stilbildenden Kraft im einzelnen festzustellen, was etwa die Wandlung der Mosaik zum Fresko bedeutet, des Rundbogens zum Spitzbogen, dessen letzter Sinn ist, möglichst viel Wandfläche in bunte Glasfenster zu verwandeln.

Aber mit dem Gesagten haben wir die Kirche durchaus noch nicht völlig erklärt. Die Kirche ist noch viel mehr.

Auch die Zahl der Menschen, welche die Sehnsucht nach dem frommen Erlebnis hat, ohne es je erhalten zu können, und welche sich deshalb mit dem verstandesmäßigen Aufnehmen der beiden letzten Umkreise und ihrer Rückwirkung auf ihre Seele begnügen, auch diese Zahl ist noch klein. Die weitaus überwiegende Menge der Menschheit wird durch ganz andere Gründe bewegt: durch das Streben nach Glück und die Furcht vor Leid.

Die altchristliche Kirche bestand aus den Selbständigen und Unselbständigen. Als das Christentum Staatsreligion wurde und alle Menschen zwangsweise in die Kirche aufgenommen wurden, kam also nun auch diese große Menge hinzu; wieder sei betont: das ist begrifflich gesagt; daß von dieser letzten Art Menschen in Wirklichkeit schon im Anfang waren, ist natürlich; aber ihrer können nicht so viele gewesen sein, und sie haben deshalb nicht den Ausschlag gegeben. Später geben sie den Ausschlag.

Man denkt, wenn man die Kirche untersucht, gewöhnlich nicht an diese sinnliche große Menge; deshalb kann man sich die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Kirche nicht erklären. Man denkt ja überhaupt wenig an die Menge, aber in der Wirklichkeit ist sie doch so ungemein wichtig. Dem Höherstehenden erscheint sie überflüssig; das Leben wäre ohne sie angenehmer und vernünftiger; aber sie muß doch wohl irgendwie nötig sein.

Der Selbständige hat sein Erlebnis, die Erinnerung daran und das Gefühl, welches durch sie erzeugt wird, das ihn mit Schwankungen durch sein Leben begleitet: mein endliches kleines Ich ist

fest mit dem Unendlichen verbunden; nun erscheint alles, was mich bedrückt hatte, lediglich als Folge eines falsch genommenen Gesichtspunktes: es gibt für mich nicht mehr Schmerz — aber auch nicht Freude; es gibt nicht mehr (mit Vorsicht sei es gesagt: hier haben viele Mißverständnisse stattgefunden) Gut und Böse. Denn das alles hängt ja von meiner beschränkten menschlichen Zwecksetzung ab; nun bin ich in Gott, und in Gott ruht alles, es gibt in ihm die Zwecksetzung so wenig, wie es Raum und Zeit gibt.

Für jemanden, welcher diesen Zustand der Seligkeit nicht kennt und nie kennen kann, erscheint das so, daß der Fromme erlöst ist vom Leiden der Welt; diese Erlösung erscheint ihm als Lohn für die Frömmigkeit; diese selber besteht für ihn in der verstandesmäßigen Einsicht in das Lehrgespinst und in dem Befolgen der sittlichen Vorschriften; und so ergibt sich denn: wer den richtigen Glauben hat, nämlich das Richtige in unerschütterlicher Weise für wahr hält und den sittlichen Vorschriften der Religion nachlebt, der wird erlöst. Es schließt sich eine weitere Folge an. Bei genauer Prüfung muß ein ehrlicher Mann zugeben, daß er die sittlichen Vorschriften nicht befolgt, daß er also die Seligkeit nicht erlangen kann. Da wird eine neue Lehre begründet: durch die Gnade Gottes kann der richtige Glaube allein genügen, indem er die fehlende Sittlichkeit ersetzt.

Die Seligkeit des Frommen ist aber inzwischen nun längst noch weiter mißverstanden.

Für den Selbständigen ist die Zeit verschwunden; er lebt in Gott, und daß er außerdem auch auf Erden lebt, ist bedeutungslos für ihn. Das ist für die Unselbständigen am schwersten zu verstehen; sie können nicht davon loskommen, daß sie das Leben immer in der Zeit anschauen.

Nun zeigt sich aber, daß in der Zeit nichts zu sehen ist von einem Lohn für Frömmigkeit und Tugend. Was der Selbständige Seligkeit nennt, das kann dem Unselbständigen nur als Glück erscheinen:

er kann sich nicht vorstellen, daß dem Selbständigen Glück und Unglück überhaupt verschwunden ist, so schließt er: es muß ein anderes Leben, ein Leben nach dem Tode vorhanden sein, in welchem dann der Ausgleich erfolgt. Er hebt also die Zeit nicht auf, wie der Selbständige, sondern er denkt sich hinter der Zeit eine Zeit, welche ohne Anfang und ohne Ende ist, die ewige Seligkeit, das jenseitige Leben, einen Widerspruch in sich. Noch Kant macht diesen Schluß.

Diese Vorstellung knüpft sich nun an die uralten Vorstellungen eines Lebens nach dem Tode an, die bei manchen Völkern ja sehr schwermütiger Natur sind; und es ergibt sich als Schluß:

Der Fromme und Tugendhafte wird nach dem Tode durch die ewige Seligkeit belohnt. Da, wo die Tugend eigentlich nicht ausreicht, findet eine Vergebung durch Gott statt; dieser kann man teilhaftig werden unter gewissen Bedingungen, wenn man den richtigen Glauben hat.

Diese Vergebung wird nun im Namen Gottes ausgeteilt durch den Priester, der sich zu überzeugen hat, ob der Mensch die Vorbedingungen erfüllt. Der Priester ist der Vermittler.

Nun ist der Ring geschlossen. Was wir heute katholische Kirche nennen, ist dadurch entstanden, daß nicht nur die Unselbständigen, sondern auch die stumpfe Menge, welche nur durch Glücksstreben und Furcht geleitet wird, in die Gemeinde aufgenommen ist. Für diese ist die Lehre von der ewigen Seligkeit geschaffen.

Mit Religion im eigentlichen Sinne hat das nichts mehr zu tun, auch mit Sittlichkeit nichts; nur mit Erziehung. Wir haben lediglich eine Ordnung, welche durch die stärksten Mittel zusammengehalten wird: durch die Furcht vor fürchterlichen Strafen nach dem Tode und durch den ungezähmten Glückshunger der Menschen, welche ja nie einsehen werden, daß Lust und Leid entgegengesetzte Empfindungen sind, welche notwendig einander fordern und deshalb

zusammengehören, daß in ihnen aber auch nicht der Zweck des Lebens beschlossen ist und daß sie verschwinden, sobald man den Zweck des Lebens gefunden hat; und welche eine leidlose Freude haben wollen. Selbstsucht und Torheit sind demnach die Pfeiler, auf denen die Kirche ruht.

Welchen Zweck hat nun die Ordnung?

Wir sahen bereits, daß die Unselbständigen, obwohl sie nie das Erlebnis haben können, doch vielleicht durch die Aufnahme des gedanklichen Gespinstes und der Willensrichtung in die Nähe des Erlebnisses kommen können; und jedenfalls werden sie außerordentlich seelisch gehoben.

Man werfe nicht die Unduldsamkeit und Ketzerverfolgung ein. Die Kirche als Kirche ist an diesen Dingen unschuldig, sie sind der allgemein menschlichen Gebrechlichkeit zur Last zu legen. Unduldsamkeit kommt aus dem Menschen und stellt sich bei niederen Naturen immer ein. Ein unduldsamer Geistlicher wäre auch unduldsam, wenn er nicht Geistlicher wäre; eigentlich ist doch in der Religion sogar die stärkste Gegnerschaft gegen die Unduldsamkeit, und irgendwie muß die doch auch in dem sittlich Tiefstehenden wirken, so daß man sagen kann, daß er als Unduldsamer auf einem anderen Gebiet wahrscheinlich noch schlimmer wäre. Dasselbe gilt von der Herrschsucht. Eine jede Ordnung schafft Herrschende und Beherrschte, entwickelt also in den Herrschenden, wenn sie nicht sehr hochstehende Menschen sind, die Herrschsucht; eine jede Ordnung sucht sich auch zu erhalten, und immer werden die Herrschenden, wenn sie nicht sehr hochstehende Menschen sind, dazu schlechte Mittel verwenden.

Im Verhältnis wird auch die große Menge seelisch gehoben durch die Kirche, obwohl bei ihr eigentlich der letzte Rest von eigentlicher Religion geschwunden ist und sie nur durch Selbstsucht und Torheit geleitet wird. Es wird ihr erstens eine ihnen zugängliche

bürgerliche Sittlichkeit eingeflößt, die ja nicht höhere Sittlichkeit ist, es aber auch nicht sein soll, denn die würden sie ja doch nicht verstehen; und zweitens erhalten sie doch gewisse Ahnungen des Höheren aus den noch so sehr mißverstandenen Bildern, Sagen, Lehren und Vorschriften, welche schließlich ja auf die Frömmigkeit des Selbständigen zurückgehen.

Ein wahrhaft Frommer unserer Tage spricht einmal über den Gedanken, den wohl jeder gehabt hat, der es mit seiner Religion ernst meint: ob man aus der Kirche ausscheiden solle, da die Kirche ja offensichtlich von eigentlicher Religion wenig enthalte; er rät zu bleiben, „denn es ist doch ein Segen in ihr". Selbst für die seelisch Höchststehenden ist ein Segen in ihr, auch heute noch; wieviel mehr für die Unglücklichen, welche den seelischen Tiefen angehören!

Es geht mit den Dingen des Lebens wie mit Kunstwerken. Was in der Kunst Form geworden ist, das hat ewige Dauer, mag auch Inhalt und selbst Gehalt den Menschen nichts mehr bedeuten. Auch Erscheinungen des Lebens, die ihre Form gewonnen haben, erhalten eine Festigkeit, die zwar nicht ewig sein kann, weil zu viel Mächte wünschen müssen, sie zu zerstören, die aber jedenfalls den Inhalt und Gehalt weit überdauert.

Die Kirche ist also eine große religiöse Form, welche, wie das jede Form tut, etwas Innerliches veräußerlicht und etwas Flüchtiges festigt; sie wirkt wie jede Form dahin, daß diejenigen, welchen der Gehalt ihrer Natur nach eigentlich unzugänglich ist, doch dieses Gehaltes eine größere oder geringere Wirkung verspüren und so auf irgendeine Weise, vielleicht für längere Zeit, vielleicht auch nur für kürzere, auf eine größere Höhe gehoben werden, als sie sonst erreichen würden. Es gilt das ja ebenso von einem Kunstwerk. Menschen, welche nie das Erlebnis des König Ödipus oder einer Bachschen Fuge, eines Wandbildes von Giotto oder eines goti-

schen Domes haben können, werden durch die Form der Kunstwerke auf die Höhe gehoben, daß wenigstens etwas von dem Gehalt dieser Werke in sie eingeht. Der im übrigen bestehende Unterschied der Kirche als Form von einem Kunstwerk als Form ist klar und hat uns hier nicht zu beschäftigen.

Wenn eine Zeit kommt, wo die Selbständigen nicht mehr ihre Erlebnisse in der Kirche haben, dann verliert diese Form ihr Leben und bleibt nur noch tote Schale: als solche, wie wir täglich sehen, immer noch gewaltig genug und ein Beispiel für die ungeheure Bedeutung der formbildenden Kraft.

Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts etwa, auffälligerweise gleichzeitig mit dem Zusammenbruch der deutschen Vorherrschaft in der Welt, verlassen die Selbständigen die Kirche auf irgendwelche Weise, als stille oder offene Ketzer, als schweigend oder laut gegen sie ankämpfende Männer.

Welches sind die Gründe dafür? Wir werden sie wohl so bald nicht finden, denn die üblichen Geschichtsdarstellungen erklären nichts.

Also die Selbständigen haben ihr Erlebnis außerhalb der Kirche. Sie müssen nun natürlich die Kirche, welche ja die Behauptung aufstellt, daß sie die Frömmigkeit der ganzen Welt geordnet hat, als eine feindliche Macht empfinden; die Stärke des Gegensatzes ist nach den Temperamenten verschieden; bei milden Temperamenten, welche ja bei den Selbständigen überwiegen, ist nur eine stille Ablehnung nötig, welche mit gleichgültiger Duldung verträglich bleibt; und bei heftigen Temperamenten muß sich die Vorstellung entwickeln: die Kirche ist ein Werk des Antichrist. Man bildet sich eine Idealvorstellung von den urchristlichen Zuständen und will diese wiederherstellen.

Die gleiche Idee wird immer wieder die gleiche geschichtliche Erscheinung erzeugen. Aus solchen Bestrebungen, wenn sie Erfolg

hatten, mußte immer wieder etwas hervorgehen, das der Kirche vollständig gleich war. Solche Bewegungen konnten aber auch der Kirche als bestehender Ordnung nichts anhaben.

Die Weiterführung kam durch die Reformation und durch die folgerichtige Weiterbildung einer Idee der Selbständigen: der Idee des allgemeinen Priestertums.

Das ist eine der ganz großen idealistischen Ideen, welche der Menschheit mit einem Male einen neuen, gewaltigen Schwung gegeben haben. Aber, wie alle die großen idealistischen Ideen, ist sie ein fernes Ziel der Menschheit, das vielleicht nie erreicht wird, sie ist eine sittliche Forderung, und nicht im mindesten Wirklichkeit.

Alles Große und Edle, das seitdem in diesen Dingen geschehen, hängt irgendwie mit dieser Idee zusammen; aber auch alles in der Tat Unzulängliche, Formlose und zur inneren Lüge Führende.

Unser Begriff vom Ideal ist von unserem deutschen Idealismus gebildet. Er ist einseitig. Er enthält nur den Schwung und die Richtung nach oben. Heute, wo wir den Zusammenbruch der letzten Reste des deutschen Idealismus erleben, müssen wir uns über diese Einseitigkeit klar sein: Das Ideal enthält auch die bewußte Unwahrheit, die zur Lüge wird, wenn wir feig sind. Welche von seinen beiden Seiten in der Wirkung überwiegt, das ist die Sache der Zeiten, welche ja durch Gottes Finger bewegt werden. Begrifflich können wir die Sache so darstellen, daß etwas, das sein soll gemäß der höchsten Idee der Menschheit, als seiend gesetzt wird. Im Fall der Religion entspricht der höchsten Idee von der Menschheit der Selbständige. Wenn die Menschheit religiös ihre höchste Idee darstellte, dann umfaßte sie nur Selbständige. Die Reformation nimmt an, daß das wirklich der Fall ist. Der Selbständige hat seine unmittelbare Beziehung zu Gott, für ihn bedeutet der Priester nichts, der für den Unselbständigen und noch mehr für die sinnliche Masse notwendig ist; man kann das so ausdrücken, daß er selber Priester ist.

Wir sind heute vorsichtiger geworden. Auf den Zusammenbruch des deutschen Idealismus folgte die neukantische Philosophie; deren wesentliche Errungenschaft ist die Einsicht von der Bedeutung der Fiktionen, der Hilfsbegriffe und Hilfsvorstellungen. Es mögen einige Andeutungen folgen, wie ich mir den Gebrauch dieser Lehre in diesem Fall denke.

Die Menschheit hat in ihren kindlichen Zeiten aus der sinnlichen Erfahrung die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit gebildet: wirklich war die sinnliche Erfahrung, und wahr das, was ihr entsprach. Bei näherer Prüfung ergab sich das Trügerische der sinnlichen Erfahrung. Aber nun schloß man nicht: „also werden auch die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit nicht standhalten, welche unsere Vorfahren aus der Erfahrung abgezogen haben"; sondern man sagte: „da es in der Erfahrung Wirklichkeit und Wahrheit nicht gibt, so muß die wirkliche und wahre Welt hinter der Erfahrung liegen; Wirklichkeit und Wahrheit müssen unbedingt sein". Man behielt das Ergebnis bei, nachdem man die Rechnung als falsch erkannt hatte, statt daß man gesagt hätte: es gibt keine Wirklichkeit, es gibt keine Wahrheit.

Seinen letzten Ausdruck hat der Trieb, welcher diesem Glauben zugrunde liegt, im transzendentalen Idealismus gefunden. Wie er sich hier äußerte in einer erkenntnistheoretischen Aufgabe, so äußerte er sich in der Reformationszeit in einer religiösen. Wie einfach erklärt wird: die wahre Welt ist die Welt an sich, so wird einfach erklärt: jeder Mensch hat die unmittelbare Verbindung mit Gott. Wir werden später sehen, daß er sich auch bei der Bildung des preußischen Staates zeigte. Es muß hier ein Grundtrieb des Deutschen vorliegen.

Wenn es uns neueren Deutschen gelingen sollte, das Wertvolle des deutschen Idealismus zu retten — es ist das Wertvollste, das die Menschheit seit dem Christentum hervorgebracht hat —, so

brauchten wir nur eine einzige Veränderung zu machen: „Es muß so gehandelt werden, als ob jeder Mensch die unmittelbare Verbindung mit Gott bekommen kann." Wir müssen als Ziel, und zwar als unendlich weit entferntes Ziel festsetzen, was unsere Vorfahren als Tatsache festsetzten. Wir müssen uns sagen: Es gibt nicht Wahrheit, es gibt nicht Wirklichkeit, es gibt nur die unendliche Bewegung, in welcher — die Sprache versagt ihre Ausdrücke — etwas, das uns notwendig als unser freier Wille erscheinen muß, nach einem Ziele wirkt, das uns notwendig frei gesucht erscheint und doch zugleich als das Wesentliche unseres Selbst. Mit andern Worten: wir müssen den Idealismus nur von seiner Feigheit befreien, indem wir als bewußte Unwahrheit zugestehen, was solche ist, und dadurch die Lüge aufheben.

Alle Vorgänger der Reformation haben im günstigsten Fall Ketzereien gebildet, welche doch eben das Bestehen der katholischen Kirche voraussetzen; die Reformation hat die ihr angehörenden Menschen endgültig aus dem Kreis der katholischen Kirche gezogen, denn die Idee bedeutet ja, daß es einen Priester nicht gibt.

Die durch die Reformation aus der katholischen Kirche herausgezogenen Menschen waren in Wirklichkeit nun ebenso wie sonst, Selbständige, Unselbständige und die große sinnliche Masse. Dieselbe Neigung, sich zur Kirche zu formen, mußte in ihnen sein, wie im Katholizismus.

Aber es fehlte ihnen der Priester, also die Auseinandersetzung in Geistliche und Volk, und der formbildende Wille, welcher in der Geistlichkeit vorhanden ist.

War eine andere Auseinandersetzung möglich und konnte an einer anderen Stelle sich ein formbildender Wille bilden? Solange der Katholizismus da ist, hängt davon das Schicksal des Protestantismus ab; des Protestantismus als Massenerscheinung, versteht sich;

nicht die Tatsache, daß der Selbständige sich ohne priesterlichen Mittler mit Gott verbunden fühlt.

Um den Ausweg zu verstehen, müssen wir zweierlei bedenken: Erstens, daß die katholische Kirche eine Menge Aufgaben erfüllte, die wir heute dem Staat zuweisen (Erziehungswesen, gesellschaftliche Fürsorge, Preisfestsetzung — in Spanien wurde das „justum pretium" mit der Inquisition durchgesetzt — u. a.); zweitens, daß die Reformation doch ihrer Bedeutung nach eine staatliche Tat war, indem sie eine mächtige Ordnung brach.

Die Reformation übertrug zunächst alles von der Tätigkeit der Kirche auf den Staat, was sie auf ihn übertragen konnte, überließ anderes dem freien Spiel der wirtschaftlichen Kräfte, zerstörte da also einfach. Sie wollte ja nur das religiöse Leben für sich behalten.

Bei diesem half man sich mit einer Halbheit, indem man dem Prädikanten die Tätigkeiten des früheren Priesters überwies; man half sich mit einer weiteren Halbheit, indem man der so gebildeten angeblichen Kirche ein Oberhaupt nach der Art des Papstes gab; und um zu verhüten, daß die Kirche wieder eine selbständige Form werden konnte, den Landesherrn zum obersten Bischof machte. Die Prädikanten durften heiraten, so daß auch die letzte entfernte Möglichkeit zerstört wurde, daß sich von ihnen aus eine unabhängige kirchliche Macht bilden konnte.

Die Glaubenseinheit, welche in einer Kirche herrschen muß, wurde in der katholischen Kirche hergestellt durch die Überlieferung des herrschenden Priestertums. Die Protestanten hatten keinen Träger für eine solche Überlieferung, konnten diese selber also auch nicht haben, also auch keine Anpassung der Hilfsbegriffe und Hilfsvorstellungen an die sich ändernde Zeit. Man nahm an, daß die reine Lehre im Wort Gottes, in der Bibel und in den symbolischen Schriften festgelegt sei.

Der volkstümliche Glaube, daß die Reformation die Denk- und Glaubensfreiheit unmittelbar gebracht habe, ist demnach grundfalsch. Sie ist im Gegenteil an sich viel unbeweglicher wie der Katholizismus.

In Nachahmung der katholischen Kirche müssen die der Geistlichkeit entsprechenden Prädikanten, welche in der Tat Beamte der staatlichen Obrigkeit geworden sind, für die Aufrechterhaltung der Glaubenseinheit sorgen.

Die protestantische Kirche ist nach alledem ein Widerspruch in sich und eine formlose Bildung. Der innere Widerspruch zeigte sich gleich bei der Behandlung der täuferischen Ketzereien.

Was wir heute volkstümlich als Protestantismus bezeichnen, nennen wir es Neuprotestantismus, das hat in Wirklichkeit mehr Geist vom Täufertum und den schwärmerischen Ketzereien der Reformationszeit in sich, wie vom eigentlichen Altprotestantismus. Dadurch sehen wir heute die Geschichte leicht falsch und verstehen die Schwierigkeiten nicht, die sich herausstellten.

Die täuferischen Ketzereien standen nämlich gleichfalls auf dem Standpunkt des allgemeinen Priestertums. Wie weit bei solchen religiösen Erscheinungen Überhitzung, Nachahmung, geistige Ansteckung und wirkliche Narrheit geht, ist ja immer schwer zu sagen; jedenfalls dem eigentlichen Sinn nach setzten sie sich zusammen aus Selbständigen, welche das religiöse Erlebnis gehabt hatten, und aus den ihnen folgenden Unselbständigen; es fehlte die eigentlich kirchenbildende sinnliche Masse. Luther selbst stand ihnen in seiner ersten Zeit nahe, und mit Recht, denn er war ja ein Selbständiger.

Man kann sagen: als sich Luther von ihnen abwendete, da verließ er das Gebiet des religiösen Handelns und betrat das des staatlichen; da gab er das Erlebnis auf, um eine Kirche zu stiften, die doch nie eine Kirche werden konnte. Es fehlte auch nicht an Stimmen, die Luther des Verrats ziehen.

Das sind die Urteile kurzsichtiger Menschen. Die Tatsachen sind richtig. Aber eine große geschichtliche Persönlichkeit kann nicht mit dem bürgerlich-sittlichen Maßstab gemessen werden, den man mit Recht an einen Frommen in seiner Zelle anlegt. Luther mußte einen Vergleich schließen, sonst wäre er nur ein Ketzer geworden; er mußte den Vergleich schließen, der immer geschlossen werden muß, wenn die Religion aus der eigenen Angelegenheit des Frommen eine geschichtliche Macht wird.

Man hat mit Recht gesagt, daß der Ruhm die Summe der Mißverständnisse ist, welche die Mittelmäßigen sich über einen großen Mann bilden. Die verbreitete Vorstellung von Luther ist ganz von der Gewöhnlichkeit und Mittelmäßigkeit geschaffen. Luther ist eine tragische Figur, und nur mit tiefster Ehrfurcht darf man diesen Mann der weltgeschichtlich werdenden Religiosität — das ist ein Widerspruch in sich und dadurch ein tragischer Begriff — betrachten. Er steht etwa neben einem Gregor dem Siebenten, von dem seine sagenbildende und deshalb wahre Zeit erzählt, daß er einen Eid brach und daß er Tote auferweckte. Es wäre für einen Schauspieldichter ein großer Vorwurf, es ist ein geschichtlicher Vorgang, in welchem sich ewig Menschliches urbildlich gestaltet hat (ewig Menschliches: das in jedem Geschlecht neue Erlebnis jedes Einzelnen, der zu denen gehört, welche Erlebnisse haben), wie Luther und Münzer sich gegenüberstehen: Luther, der im beschränkten Sinn Unrecht tat, der seine Vergangenheit verleugnete, das Volk verleugnete und zu den Fürsten hielt; und Münzer, der als ein Held bis zuletzt unerschütterlich standgehalten hat; Luther, der dadurch die Menschheit befreit hat, und Münzer, der ein Narr und Schwärmer wurde, vielleicht sogar ein Betrüger. Luther hat Gott alles zum Opfer gebracht, auch das Letzte seines Selbst; Münzer hat sich selber nicht verleugnen können. So ist Luther denn immer Natur: und das will sehr viel sagen, denn fast alle großen religiösen Geister sind Schwär-

mer geworden. Es soll das nicht herabsetzend gesagt werden, aber man muß doch auch betonen, daß nur der Gesunde das Höchste schafft und der Menschheit als Führer dienen kann.

Nur bei einem Menschen aber, der ganz gesunde Natur war und zugleich tief fromm, war die eigentümliche Verbindung von Gedankenkreisen möglich, welche das Wesentliche des Luthertums ausmacht: die Rechtfertigung durch den Glauben allein, die damit als möglich gedachte Heiligung des tätigen bürgerlichen Lebens und der Gehorsam gegen die vorhandene Obrigkeit.

Hier beginnt nun die Abzweigung zum bürgerlichen und staatlichen Leben, das in Wahrheit ja immer eng mit dem religiösen Leben verbunden ist; und es beginnt hier auch die Abzweigung des Luthertums vom Calvinismus und der unter Calvinischem Einfluß stehenden englischen Sekten.

Die Rechtfertigung durch den Glauben allein ist ein Begriff, der dem Schatz der Gottesgelehrsamkeit entstammt, den wir verstehen müssen nicht aus ihr, sondern aus dem Gefühlsleben, das hinter ihren Begriffen liegt. Erinnern wir uns, wie die Seligkeit des Frommen mißverstanden wird von den Unselbständigen: als Lohn, als Glück, welches die Folge der Gerechtigkeit ist, und zwar als Glück in einem jenseitigen Leben. Die Gerechtigkeit, welche von einem Menschen nicht erworben ist, soll ihm von Gott zuerteilt werden. Luther sagt nun, daß für eine solche Zuerteilung der Glaube allein genüge; das Wort „Glaube“ schillert in verschiedenen Bedeutungen; hier ist es das tiefe Vertrauen in Gott. Er meint also hier in gottgelehrter Sprechweise genau dasselbe, was der Selbständige erlebt: eine unbegreifliche Gnade von oben, ein gläubiges Empfangen von unten und ein Aufgehen des Endlichen im Unendlichen.

Man denke, wenn man sich die Folgen auf den im übrigen durch-

schnittlichen Menschen klarmachen will, an eine neuere Erscheinung, bei der wir klar sehen können, an Tersteegen. Tersteegen war ein selbständiger Frommer — bei der folgenden Kritik soll an diesem reinen und guten Menschen nicht herumgemäkelt werden: er ist ein Idealbild —, aber er war zu schwach, er hatte nicht genug Lebenskraft, um mit diesem ungeheuren Inhalt in sich auch noch ein richtiges bürgerliches Leben zu führen, mit Frau und Kind, Beruf und bürgerlicher Stellung. Er lebte als Bandweber, verdiente also durch eine mechanische Tätigkeit, welche den Geist frei ließ, sein Brot, er war unverheiratet und bekümmerte sich um bürgerliche Geschäfte nicht. Er war genau das, was ein Mönch war, ehe das Mönchtum geordnet und damit veräußerlicht wurde.

Der Mensch mit geringer Lebenskraft hat es leichter als die gottgetragene und gotttragende Natur, zu Gott zu kommen. Er kommt zu Gott. Die katholische Kirche, als sie dem Selbständigen seine gebührende Stelle geben wollte, konnte nur diese Art Männer herausheben, weil nur die äußerlich gekennzeichnet sind durch das entsagende Leben, und die Mittelmäßigkeit, welche in allen religiösen Dingen ja das zweite Wort zu sagen hat, verschüttete dann gleich die Möglichkeit der Einsicht, daß das nur eine der notwendigen Ungenauigkeiten war. Die Reformation hatte das Mönchtum nur in der Entartung kennen gelernt, in welche derartige Ordnungen notwendig sehr schnell geraten müssen, und nur als den Zwang, welcher dadurch entstand, daß nun auch die starken Menschen, wenn sie das Höchste erreichen wollten, so leben mußten wie die ärmlichen.

Wieder beging die Reformation hier ihre idealistische Gewalttat: indem sie das Mönchtum abwies und verlangte, daß das bürgerliche Leben geheiligt werde, verlangte sie, daß alle Menschen die Gottgetragenheit eines Mannes wie Luther hatten, der sich ja freilich nicht zu fürchten brauchte, ganz tief in das bürgerliche Leben einzutauchen,

denn: „Nehmen sie uns den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib; laß fahren dahin!“ Aber wie viele Menschen haben die?

Die neuere Forschung knüpft hier die seelischen Anfänge des modernen Kapitalismus an. Aber ehe wir hier weitergehen, müssen wir noch den dritten Gedankenkreis betrachten.

Es ist der staatliche. Bei Luther kann man diesen kurz ausdrükken: „Seid untertan der Obrigkeit, die Gewalt über euch hat,“ bei den calvinistisch Gerichteten: „Man soll Gott mehr gehorchen, als den Menschen.“ An Luther knüpft sich die lebendige Staatsentwicklung, die dahin führt, den Staat aus der Familie zu verstehen und seine Aufgabe im Erziehen und Leiten sieht, an die calvinistisch Gerichteten die umstürzlerische, die zur Vertragslehre führt und dem sogenannten Nachtwächterideal vom Staat. Man bezeichnet gewöhnlich die eine Staatsrichtung als die konservativmonarchische, die andere als die demokratisch-republikanische. Da man in der Staatskunst noch sehr viel mehr die Worte zum Verschleiern der Gedanken zu benutzen pflegt, wie in der Gottesgelehrsamkeit, so ist die Untersuchung hier besonders heikel. Es sei vorweggenommen, daß in der demokratisch-republikanischen Form die Ausbeutung der Völker durch kleine Gruppen leichter möglich ist wie in der anderen Form und sich die Raubgier entwickelt; und daß man diesen Zustand mit „Freiheit“ bezeichnet; während in der anderen Form im Beamtenstaat die Neigung besteht, die Mittelmäßigkeit zu dauernder Herrschaft zu bringen und die Selbsttätigkeit zu unterdrücken; man bezeichnet das als „Pflicht“. Freiheit und Pflicht sind zwei Ideale, die sehr bedenkliche Kehrseiten haben; nämlich Unterdrückung und Mittelmäßigkeit, Raubgier und Feigheit.

* * *

Die protestantische Kirche hat sich entwickelt nach dem Gesetz, mit dem sie ihren Lauf angetreten. Aus den Prädikanten werden

die Pfarrherrn; die völlige Abhängigkeit vom Staat wird immer klarer, vom Staat, für den die Religion doch nichts weiter bedeuten kann, als ein Bildungsmittel und vielleicht eine Ordnungshandhabe. Es wird immer klarer, daß die Reformation in den Gegenden, wo sie herrscht, eine Form zerstört hat, aber keine neue Form geschaffen.

Das macht sich bemerkbar an der geringen Widerstandskraft der Kirche gegenüber feindlichen Einflüssen.

Die Selbständigen haben ihr Erlebnis; wahrscheinlich können sie im Protestantismus eher zum innersten Geheimnis der Religion vordringen, weil eben keine für sie nicht berechnete Form stört. Aber die Selbständigen werden nie kirchenbildend und kirchenerhaltend wirken, alle Zeiten haben bewiesen, daß sie eher geneigt sind, zu zerstören.

Schon die Unselbständigen stehen im Protestantismus weit mehr außerhalb der Kirche, wie im Katholizismus.

Es sind das im wesentlichen die höher Gebildeten, welche verstandesmäßig wissen, daß außer ihrem engen Ich noch weiteres in der Welt ist, und eine stärkere oder schwächere Sehnsucht danach haben, das zu erfahren. Die Besseren unter ihnen wenden sich den Gedankengängen zu, welche den Deismus und die sogenannte natürliche Religion abgelöst haben; bei uns heute werden das der von ihnen so genannte Monismus, der Entwicklungsglaube und ähnliches sein: ein Gewebe von Begriffen und Vorstellungen, durch welche man sich verstandesmäßig besser das Unendliche klarmachen kann — indem man es nämlich als ein Endliches faßt — als durch die immer widervernünftige Religion. Sie erhalten aus diesem Gewebe den Idealismus, welchen sie gebrauchen und welcher denn, gemäß ihrer sozialen Verwendung, irgendwie auf den Pflichtbegriff hinzuführen pflegt.

Die sinnliche Masse aber fällt vollständig von der Kirche ab.

Sie wird nur gehalten durch Furcht und Hoffnung. Wenn der Priester im Beichtstuhl sitzt und die Aussicht auf Höllenfeuer oder Paradiesesfreuden eröffnet, die er zu vergeben hat, dann kann er diese Leute bei sich behalten, vorausgesetzt, daß sie in dem Glauben an ihn und seine Lehre nicht wankend werden. Die katholische Kirche wird deshalb immer bemüht sein, das Volk in einem bestimmten Zustand der Aufklärung zu erhalten, das heißt des Wissens darum, daß Bild Bild und Sage Sage ist.

Im Protestantismus ist nichts da, was die sinnliche Masse festhält gegen die Verlockungen der platten Sinnlichkeit. Die protestantischen Länder sind die Länder des Kapitalismus, wo Bourgeois und Proletarier einen großen Teil der Bevölkerung ausmachen; diese beiden Klassen hängen von Natur am Irdischen; mit ihnen wird schon der katholische Priester nicht fertig. Nur irgendeine Not treibt ja die Menschen zu Gott, die Selbständigen zu dem wirklichen Gott, wie die Gemeinen zu dem, was sie für Gott halten müssen nach ihrer Natur. Diese Not kann für die Gemeinen nur der Hunger sein, denn die Not des Höheren, der seine Seele schaffen will, wird ihnen ja ewig fremd bleiben. Für den Hunger ist heute aber in den Erwerbskreisen ja gesorgt, es ist ja noch für mehr gesorgt: für den Größenwahn, in den sie notwendig verfallen müssen, wenn der Hunger gestillt ist. Der gemeine Katholik glaubt aus Angst; der gemeine Protestant glaubt nicht mehr, weil er keine Angst zu haben braucht.

Dostojewski hat einmal gesagt: der Protestantismus ist überhaupt keine Kirche, er ist nur die Verneinung des Katholizismus. Er hat recht.

Wir wollen hier die formbildende Kraft in ihrem Schaffen untersuchen und nicht über Sittlichkeit, Fortschritt und ähnliches sprechen. Aber nebenbei sei folgendes bemerkt. Gewiß liegt in der katholischen Kirche auch heute noch eine große Kraft, um die sinn-

liche Menge in Zucht zu halten. Aber wenn die protestantische Kirche hier versagt, so ist das noch kein Beweis gegen sie. Auch in der sinnlichen Masse ist das, was etwa doch von sittlicher Kraft vorhanden ist, etwas ganz Innerliches. Ein katholischer Freund sagte mir einmal: „Die Religion (er meinte die katholische) ist für die gemeinen Menschen ein Gift, sie fordert durch die Leichtigkeit der Vergebung geradezu zur Sünde auf.“ Das ist die Kehrseite. Im gemeinen Protestanten, der mit seiner Kirche nicht mehr zusammenhängt, ist immer noch ein Gewissensstolz, der beschützend wirkt. Und so kann man denn zweifeln, ob die große Menge eigentlich nun besser oder schlechter wird, wenn die Erziehung der Kirche fortfällt; wenn man darauf sein Augenmerk richten will und nicht auf das Wichtige: ob die wertvollen Menschen ein Ziel haben. Denn auf die kommt es an, die anderen folgen, jeder in seiner Gangart. Bei diesen Wertvollen aber liegt die Sache so, daß sie sich überhaupt vom Christentum abwenden. Das Christentum ist überwunden, wenn die Menschen stark genug geworden sind, um den liebenden und für sie leidenden Gott nicht mehr zu brauchen. Die Wertvollsten sind heute stark genug dazu, in ihnen bildet sich eine neue Religion. Diese ist vielleicht noch nicht einmal Einzelerlebnis: sie ist also noch weit entfernt von Hilfsbegriff und Hilfsvorstellung, noch weiter von der Gemeindebildung.

* *
*

Man muß bedenken, daß nicht einfach die protestantische Kirche die Nachfolgerin der katholischen Kirche ist. Das Erbe der katholischen Kirche hat sich geteilt: einen Teil von ihm hat das Denken angetreten und einen anderen Teil der Staat.

Aber das ist nicht so unmittelbar einzusehen; beide Mächte haben ganz andere Ausgangspunkte und scheinen ganz andere Ziele zu haben.

Der deutsche Idealismus hat sich in Dichtung, Staat und Denken geäußert; dieses Denken scheint nur Erkenntnis zu wollen; in Wirklichkeit aber ringt hier Religion nach Form: aber hier ist am wenigsten Form geworden, hier ist deshalb der Zusammenbruch am offenkundigsten gewesen.

Was gewollt war, machen wir uns am besten klar durch die Betrachtung der Begriffe Wissen und Glauben.

Glas wird stark gerieben und zieht nun andere Körper an. Die Erscheinung fällt auf und man sucht sie zu erklären.

Eine solche Erklärung gibt etwa Descartes. Er sagt: „Alle Körper, die aus grober Materie bestehen, haben Poren, die bei jedem Körper von besonderer Form und Größe sind. In diesen Poren befinden sich Teilchen der feinsten Materie, die sich immer sehr schnell bewegen; sie hängen sich leicht aneinander, und wenn sie sich in gewissen Poren längere Zeit bewegen, so entstehen aus ihnen Bänder, deren Form der Form der Poren entspricht. Solche Bänder scheinen im Glas zu entstehen, und da wahrscheinlich entsprechende Poren in der umgebenden und stets bewegten Luft nicht vorhanden sind, so bleiben sie im Glas. Wird das Glas aber stark gerieben, so wird es warm, die Poren dehnen sich aus und müssen nun die Bänder herausstoßen. Diese schlängeln sich nun in der umgebenden Luft, und wenn sie auf andere Körper stoßen, deren Form ihnen angemessen scheint, so dringen sie in die ein. Aber die Poren passen ihnen doch nicht ganz, deshalb kehren sie gleich wieder nach dem Glase zurück und nehmen dabei die kleinen Körper mit, in deren Poren sie stecken."

Wenn man genau zusieht, so findet man, daß diese Erklärung nichts anderes ist, als daß man eine Erscheinung, die einem noch neu ist, sich so vorstellt, wie eine Erscheinung, die man schon kennt, bei der man dann, damit die Sache paßt, in Gedanken gewisse Veränderungen vornehmen muß. Die Vorstellung ist vielleicht

von einem löcherigen Stein ausgegangen; in den Löchern ist natürlich Luft; wenn man ihn erwärmt, so muß Luft aus den Löchern heraustreten; nun denkt man sich die Löcher so klein, daß man sie nicht sieht, die Luft als zusammenhängend, etwa wie den Faden einer Spinne; und so glaubt man die ungewohnte Erscheinung erklärt zu haben. Eine solche Erklärung nennt man Hypothese.

Mit dieser Hypothese in Gedanken beobachtet man nun weiter die neue Erscheinung. Sehr oft gelingt es einem, daß man durch die Hypothese auf weitere Entdeckungen kommt; dann sagt man, sie habe heuristischen Wert. In den weitaus meisten Fällen zeigt es sich nach längerer Zeit, daß die Hypothese falsch war. Nun überlegt man sich, was man tun soll. Wenn ihr heuristischer Wert sehr groß ist, so behält man sie bei, aber nun mit dem Bewußtsein, daß die Erscheinung nicht so ist, wie man sie sich vorstellt, sondern daß man sie sich so vorstellt, als ob sie so wäre; aus der Hypothese ist eine Fiktion geworden. Ist ihr heuristischer Wert nicht sehr groß, so verläßt man sie einfach; und der Verstand sucht eine neue.

Dieser Vorgang des Verlassens der Hypothese geschieht in einem solchen Fall, wie bei dem erzählten, ohne alle Schwierigkeiten.

Es gibt aber auch Hypothesen, welche man nicht so leicht verläßt. Das sind solche, die mit dem Gemütsleben verbunden sind.

Wir wollen als Beispiel die Entwicklungshypothese nehmen.

Man kann die lebenden Wesen in eine solche Reihe ordnen, daß immer auf das Einfachere das Entwickeltere kommt. Der Gedanke liegt nahe, daß das Entwickeltere — schon das Wort führt ja auf ihn — aus dem Einfacheren entstanden ist. Dieser Gedanke, der Entwicklungsgedanke, hat nun sehr tiefe Gemütsbeziehungen. Wenn die Menschen nicht mehr an eine einmalige göttliche Schöpfung glauben und noch nicht scharf genug denken, um einzusehen, daß sie das Sein eben nie werden erklären können, dann schiebt sich der Entwicklungsgedanke als eine scheinbare Erklärung ein und gibt

dem fragenden und zweifelnden Gemüt eine gewisse Beruhigung; er drückt dabei zugleich die natürliche Hoffnungsfreudigkeit des Menschen, die nur formloses Gefühl ist, durch einen klaren Gedanken aus und gibt ihm dergestalt Form, so daß der Mensch glaubt, die Hypothese gebe ihm Trost, Mut und Kraft. Der Mensch weiß nicht, daß der Mut lediglich aus ihm kommt; er mag sich von einer Lehre nicht trennen, die ihm so wertvoll scheint.

Man denke an das bekannte Gespräch zwischen Schiller und Goethe über die Urpflanze. Goethe glaubte an die Entwicklung; Schiller hielt ihm entgegen, daß die Urpflanze doch nur eine Idee (er meint: Fiktion) sei. Goethe war der menschlich Tiefere und Kindlichere, Schiller war als Denker der Begabtere von beiden. Goethe hat seinen Entwicklungsglauben sich nicht nehmen lassen.

Nun wollen wir eine Stufe höher gehen.

Unser Denken ist eine Selbstbewegung logisch-grammatikalischer Gebilde, welche wir Begriffe nennen. Durch diese Selbstbewegung der Begriffe wollen die Menschen die Welt erkennen. Im Laufe des Denkens über diese Aufgabe bildet sich die Lehre, daß die Begriffe an sich sind, als ewige Vorbilder der Dinge und ihrer Beziehungen in der empirischen Welt. Auf einer gewissen Höhe der dadurch geschaffenen gedanklichen Spannung, erklärt Plotin, daß die Begriffe — in der griechischen Ausdrucksweise „Ideen", was etwas anderes ist, als was wir „Ideen" nennen —, die Ideen also, Inhalte des Nus sind, des Nus, der schon früher mit Gott gleichgesetzt ist. Mit der Hilfsvorstellung des zum Selbstbewußtsein kommenden menschlichen Ich wird dieser Nus gedacht als diese seine Ideen, deren Gesamtheit er selber ist, erkennend und anschauend. Das ist also ein Vorgang, in welchem Sein und Denken zusammenfällt. Logisch nun entwickelt sich der Nus in diesem Vorgang zu einer Dreifaltigkeit: er ist das denkende und anschauende Subjekt, das gedachte und angeschaute Objekt, und die Iden-

tität beider. Also stellt der Nus, der Gott, auch wirklich eine Dreifaltigkeit dar.

Die christliche Lehre von der Dreieinigkeit ist in den Jahren entstanden, wo Plotin philosophierte. Daß Plotin einen unmittelbaren Einfluß auf sie gehabt hat, kann man ja nicht nachweisen. Aber wenn man nicht auf dem Standpunkt steht, daß hier unbegreifliche Geheimnisse vorliegen, welche uns für irgendeinen für uns unerkennbaren Zweck offenbart sind, so muß man doch annehmen, daß die innerhalb des Christentums gänzlich unverständliche Lehre aus dem Plotinischen Denken herübergenommen wurde, in welchem sie verständlich ist.

Wir wollen Wert oder Unwert des metaphysischen Gedankenganges an sich dahingestellt sein lassen; für den Frommen kann er doch, sollte man meinen, eigentlich gar keine Bedeutung haben.

Aber es zeigte sich, daß der metaphysische Gedankengang, mit einiger Gewaltsamkeit, das religiöse Erlebnis der alten Christen darstellte*).

Der Logos war im Anfang und war bei Gott und war Gott und wurde Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater. Dieser Logos ist also gleich dem vergegenständlichten Nus.

*) Nochmals: Es soll nicht behauptet werden, daß die christliche Dreieinigkeitslehre geschichtlich aus der Plotinischen Lehre entstanden ist; wahrscheinlich haben beide einen gemeinsamen Ursprung in indischen Vorstellungen. Aber bei Plotin ist die Lehre verständlich, im Christentum unverständlich; und was noch auffälliger ist: wenn die Lehre im Christentum von spekulativen Geistern behandelt wird, so kommt immer die Plotinische Lehre heraus. Wie die Sache auch genau geschichtlich zusammenhängen mag: in einer Untersuchung, wie diese ist, dürfen wir die Fiktion machen; denn es kommt uns ja nicht auf eine zufällige geschichtliche Tatsache an, sondern auf die eine urbildliche Art des Vorgehens des menschlichen Geistes.

Er wird im Johannesevangelium auch dem Menschensohn, dem Gekreuzigten gleichgesetzt, der ja Gottes Sohn war in der Art, wie Herakles und Dionysos. So haben wir zwei Personen aus der Plotinischen Dreieinigkeit. Die dritte ist sehr schwer zu gewinnen: der Heilige Geist, von dem der eingeborene Sohn empfangen ist. Logisch ist er die Beziehung zwischen Vater und Sohn*). Bei Plotin, wo Denken und Sein identisch ist, muß diese Beziehung ebenso eine Wirklichkeit sein, wie die beiden ersten Personen. Die Plotinische Voraussetzung dieser Identität fehlt der christlichen Lehre; trotzdem nimmt sie die Beziehung als dritte Person mit auf. Das ist eine Gewaltsamkeit.

Von dieser Gewaltsamkeit abgesehen, stellt die Lehre das Erlebnis des Christen sehr gut dar: Gottes Sohn ist für mich am Kreuz gestorben. Die Lehre mit ihrer Gewaltsamkeit entstand in einer Zeit, der es nicht mehr genügte an dem ursprünglichen einfachen Erlebnis, sondern welche die Gotteslehre wollte und das Unbegreifliche in ihr als einen Vorzug empfand.

Die Plotinische Metaphysik ist eine große Begriffsdichtung wie andere metaphysische Bildungen. Solche Begriffsdichtungen unterscheiden sich von der geformten Dichtung dadurch, daß sie mit der Behauptung der Wahrheit auftreten, während die geformte Dichtung bewußt bloßen Schein gibt. Man kann sich das so erklären. Dem Dichter ist es genau so bitterer Ernst wie dem Metaphysiker. Aber der Dichter gibt die Wahrheit in der Form, welche eben den seelischen Vorgang in ihm darstellt und durch die Darstellung in anderen erzeugt. Der Metaphysiker hat keine Form, er muß die

*) Man bilde einen Satz, etwa: „Gott ist ewig." Man übersetzt „Logos" mit „Wort". In dem Worte Gott ist auch das Wort „ist" und das Wort „ewig" enthalten, denn Gott kann immer nur seiend und immer nur ewig gedacht werden. Trotzdem sind „ist" und „ewig" doch wieder zwei Worte für sich. Gott ist Eins und ist Drei.

Wahrheit deshalb im Inhalt suchen. Die Menschen, auf welche die Metaphysik unmittelbar wirkt, glauben an ihre inhaltliche Wahrheit, bis innere Widersprüche entdeckt werden oder eine neue Metaphysik die alte stürzt. Auch die Plotinische Dreifaltigkeitslehre wurde, wie man das so zu nennen pflegt, „überwunden". Der Vorgang war gewiß nicht so leicht wie die Überwindung der Hypothese des Descartes über die Elektrizität. Vielleicht wurde es den Menschen schwerer, die Lehre aufzugeben, als ihnen heute das Aufgeben der Entwicklungslehre würde. Immerhin, die Lehre hielt sich nicht. Die christliche Lehre von der Dreieinigkeit aber hielt sich, sie wurde als Kirchenlehre anerkannt, und man hat sie selbst durch Blut und Verfolgungen festgehalten.

Was ist nun der Unterschied? Descartes stellte sich die elektrische Anziehung als einen besonderen mechanischen Vorgang vor, den er sich ausgedacht hatte nach der Ähnlichkeit ihm bekannter mechanischer Vorgänge. Die Entwicklungslehre stellt eine ursachliche Verbindung zwischen zwei Erscheinungen auf nach der Art, wie andere Erscheinungen von uns notwendig als ursachlich verbunden gedacht werden. Die Dreieinigkeitslehre erklärt einen immer neuen seelischen Vorgang, die Beziehung der endlichen Seele eines Einzelnen zum Unendlichen. Zuerst stellt sie ihn sich vor als eine einmalige geschichtliche Tatsache in der Menschwerdung von Gottes Sohn. Diese Tatsache setzt sie in nicht ganz treffender Weise mit der Vorstellung der Dreieinigkeit gleich; diese bedeutet in einem metaphysischen System der Identität von Denken und Sein im Absoluten, daß Subjekt, Objekt und Prädikat in solcher Weise sind, daß Objekt und Prädikat wesensgleich mit dem Subjekt sind. Alle drei Ansichten sind an sich willkürlich, und notwendig nur, weil der Mensch das Unbekannte sich immer durch das Bekannte zu erklären glaubt, indem er das Bekannte möglichst passend zurechtmacht und dann dem Unbekannten unterschiebt. Die christliche Dreieinig-

keit ist ein Erklärungsversuch wie die Entwicklungstheorie und die Hypothese des Descartes.

Ein Unterschied ist: die Hypothese des Descartes fiel, weil sich herausstellte, daß die elektrische Anziehung etwas anderes war als ein mechanischer Vorgang von der vorgestellten Art, als sich also die durch Descartes hergestellte Beziehung als falsch zeigte. Bei der Dreieinigkeit würde die Beziehung dieselbe geblieben sein, nur würden die Menschen die Plotinische Metaphysik haben fallen lassen. Indessen, das ist ein nebensächlicher Unterschied. Das Wesentliche ist: als die Menschen diese Erklärung annahmen, da verbanden sie mit ihr die ganze Masse ihrer höheren Hoffnungen, Sorgen und Gedanken, ihren, was sie so nennen, Glauben; und so hat diese Erklärung nicht bloß einen Wert für ihre Erkenntnis und muß sich demgemäß den Erfordernissen der Erkenntnis fügen, sondern sie ist mit ihrem ganzen Wesen verwachsen, ist in ihren Willen eingegangen.

Man denke an die Ähnlichkeit mit äußeren Sitten in der Kirche. Die Kirche nimmt die äußeren Sitten der Gesellschaft an, in welcher sie lebt; aber sofort verflicht sie sie mit dem ganzen Gewebe von Glauben und Hoffen, welches ihr geistiger Inhalt ist. Wenn nun die äußeren Sitten sich ändern, so bleiben doch die Sitten der Kirche, denn mit ihnen ist zuviel verbunden. Deshalb finden wir etwa den Kleiderschnitt in ihr noch heute, wie er vor Jahrhunderten allgemein war.

Wenn den Menschen der Gegensatz zum Bewußtsein kommt, so entsteht daraus ein neues Gebilde.

Augustin spricht einmal davon, er könne sich wohl die Dreieinigkeit wissenschaftlich (nach Plotin) vorstellen. Aber das gehe ihn als Christen nichts an. Als Christ glaube er an sie.

Das, was hier Glaube genannt ist, was in der Kirche eine so große Bedeutung gewonnen hat, das ist also in der Wirklichkeit

nichts anderes, als etwas, das vor langen Zeiten ein Wissen gewesen war — denn die Plotinische Lehre hatte als Wissenschaft gegolten wie die Hegelsche — ein Wissen ganz von der Art unserer heutigen Wissenschaft. Denn unsere heutige Wissenschaft ist nichts weiter als die Selbstbewegung von Hypothesen zu Fiktionen. Das Wissen wurde nur dadurch zum Glauben, daß es zu tief im Willen verankert war und sich deshalb nicht weiterbewegen konnte.

Eine Hypothese, die man als unrichtig erkannt hat, aber dennoch aus heuristischen Gründen beibehält, nennt man eine Fiktion. Eine Hypothese, die man beibehält, weil sie lebensnotwendig ist, nennen wir einen Glauben.

Wir müssen den Begriff der Fiktion noch weiter fassen, als im bisherigen geschah, wo wir ja doch nur zufällig auf ihn kamen.

Die Fiktion ist eine wissenschaftliche Methode, nach welcher wir bewußt eine Aufgabe so betrachten, als ob sie etwas anderes wäre, als sie ist; aber ein solches Anderes, das wir wissenschaftlich behandeln können mit dem Erfolg, daß wir durch diese Behandlung eine Erkenntnis über die wirkliche Aufgabe gewinnen. Sie ist ein wissenschaftliches Werkzeug wie Mikroskop oder Teleskop, durch welche wir ja auch gewisse Erscheinungen anders, nämlich größer und kleiner, betrachten, wie sie wirklich sind, indem wir dadurch eine Erkenntnis über sie gewinnen.

Dabei ist nun schließlich der Umstand nebensächlich, daß man die Arbeitsweise bewußt anwendet. Wir wenden sie sehr oft unbewußt an. Und in solchen Fällen gewinnen wir denn eine überraschende Einsicht, wenn uns plötzlich klar wird: hier handelt es sich ja um Fiktionen.

Der Glaube ist auf dem Gebiet des Willens das, was die Fiktion auf dem Gebiet des Erkennens ist. Nur ist bei ihm das Bewußtsein darüber, daß der Inhalt des Glaubens der Wirklichkeit

nicht entspricht, nicht vorhanden, wie es eigentlich bei der Fiktion sein sollte, aber ja auch nicht immer ist: wenn auch in eigentümlich schillernder Weise behauptet wird, daß „Glauben“ nicht „Für wahr halten“ ist: nicht, und nicht etwa: nicht bloß.

Fiktion wie Glaube sind notwendige Arbeitsweisen. Wir haben lange uns selbst betrogen, indem wir die Inhalte untersuchten, statt die Form zu erforschen. Wir werden weiter kommen, wenn wir nicht mehr fragen: Ist die Darwinsche Lehre richtig oder falsch; sondern: weshalb haben wir die Darwinsche Lehre nötig; nicht mehr: Ist Gott, Freiheit und Unsterblichkeit; sondern: weshalb müssen wir an Gott, Freiheit und Unsterblichkeit glauben?

Auch in der Religion, im Denken, kommen wir auf den Begriff der Form, wie in der Kunst.

Wer in der Kunst den Begriff der Form erkannt hat, der ist ein freier Mann geworden. Bei der Eigenart der Kunst ist es ja nicht gesagt, daß immer eine bewußte Erkenntnis vollzogen wird. Erst heute, wo den Menschen alle Kindlichkeit geraubt ist, haben sich die Verhältnisse so zugespitzt, daß diese bewußte Erkenntnis unbedingt nötig geworden ist.

Wir hören in den dunklen Worten der Mystiker aller Zeiten immer von der Freiheit: sie meinen diese Freiheit, welche die Künstler haben. Und was ist diese Freiheit? Daß jeder einzelne seine Welt schafft nach einem notwendig ihn zwingenden Plan, der in seiner Seele ruht, der durch seine Triebe und Leidenschaften gebildet wird.

* *
*

Stellen wir uns eine Art von Vögeln vor, deren Ahnen einmal von einer südlichen Insel zu uns gebracht wurden, und die nun seit vielen Geschlechtern in Käfigen gezüchtet werden in den Stuben von Menschen.

Diese Vögel sehen ihresgleichen, die Stangen des Käfigs, die niedrige Stube mit allerhand Möbeln, die Menschen, welche ihnen die Nahrung bringen, sie springen von einer Sprosse auf die andere, fressen aus dem Futternapf; sie können keine anderen Vorstellungen haben, als die Stangen, die Möbel, die Stubendecke, die Menschen, die Sprossen, den Napf. So leben sie hin, in Behagen das Futter und die Wärme genießend, sich gegenseitig das Futter neidisch mißgönnend, sich gegenseitig bedürfend, den Menschen erwartend, der ihnen das Näpfchen füllt, und von einem Sprungholz auf das andere springend. Aber in einem der Tierchen wacht nach langen Geschlechtern eine dunkle Sehnsucht auf nach dem Fliegen in der freien Luft unter dem blauen Himmel. Es weiß nun nichts von freier Luft, Himmel und Bäumen, es weiß nur von Stube, Möbeln, Menschen, Sprungholz und Futternapf. Seine Sehnsucht wird immer heftiger, immer quälender; und plötzlich vielleicht ist in seiner Lunge, in seinen Muskeln eine Bewegung, wie sie vor Jahrhunderten seine Vorfahren hatten, wenn sie unterm Himmel flogen. Diese Bewegung ist von einer ungeahnten Seligkeit begleitet. Sie ist kurz und die Seligkeit ist kurz; aber eine Sekunde lang hat es doch das gehabt, was es ersehnt hat, hat es gefühlt: das ist es, wozu du geschaffen bist.

Aber wie soll es das sich selber klarmachen, den anderen Vögeln mitteilen? Es kann nur sagen: es ist nicht Käfig, nicht Futternapf, nicht Stube, nicht Mensch. „Was ist es denn sonst, wenn es das alles nicht ist?" fragen die anderen. Das Tierchen bleibt lange bei seiner ersten Rede; aber endlich sagt es: „ein Käfig, der kein Gitter hat, eine Stube, die keine Wände hat, ein Sprungholz, das nicht da ist." Es gebraucht die Redeweise, die man bei jedem Mystiker finden wird.

Das ist ein Bild und noch dazu ein falsches. Wir können von diesen Dingen immer nur in Bildern denken; nur daß wir uns das

gern selber verbergen. Der erste unserer Philosophen — wenn wir den allzu unerkennbaren Sokrates ausnehmen —, der erste unserer Philosophen, welcher über diese Dinge nachgedacht hat, Plato, spricht von Erinnern; er hat ein Bild im Sinn gehabt, ähnlich wie das von den Vögeln.

Der fliegende Vogel ist ein Teil des unendlichen Luftraumes, der Vogel im Käfig ist ein Teil des engen Stubenraumes. Der Vogel weiß nur vom Endlichen; er fühlt das Unendliche; er kann sich selber und anderen sein Gefühl nur klarmachen, indem er vom Endlichen spricht und dabei das eine und andere darin mit umgekehrten Vorzeichen versieht.

Die Idee von Gott entstand in den Urzeiten der Menschen, etwa als das, was wir heute Gespenst nennen würden. Die Idee der Unsterblichkeit entstand gleichfalls in jenen entlegenen Zeiten, vielleicht, weil die Gestorbenen den Überlebenden noch im Traum erschienen und deshalb als nicht gänzlich tot geschätzt wurden; in gleicher Weise bildete sich ja auch die Vorstellung von einer vom Körper getrennten Seele. Das Gefühl der Freiheit war immer vorhanden, weil die Menschen sich ihrer tatsächlichen Unfreiheit nicht bewußt waren. Durch diese Vorstellungen werden nun heute bei uns Gefühle ausgedrückt, die eigentlich doch zu ihnen nicht mehr Verhältnis haben, wie die Käfigstangen zum Luftraum.

Bleibt nun dieses unzulängliche Verhältnis innerhalb des Kreises der Religion, so entstehen zwar immer Schwierigkeiten, aber doch nicht unmögliche Zustände. Wenn die Gottesgelehrtheit ihre Aufgabe auch noch so oft mißverstanden hat, im Grunde hat sie doch immer dunkel gefühlt, daß sie nicht eine Wissenschaft ist, sondern etwas anderes — wenn man bei Wesensverschiedenheiten Gradunterschiede machen könnte: etwas Höheres — und daß sie immer mit unzulänglichen Bildern arbeiten muß; die ungelehrten Menschen aber, die Selbständigen wie die große Menge, haben sich,

wenn auch aus verschiedenen Gründen, nicht an der Unzulänglichkeit gestoßen; erst in der neuesten Zeit ja ist diese Unzulänglichkeit — nicht der Grund, der liegt sehr viel tiefer: in der allgemeinen Herrschaft des Bösen, welche durch den Kapitalismus aufgekommen ist — aber die Veranlassung, daß die große Menge der Religion den Rücken wendet.

Was aber wird geschehen, wenn man diese Unzulänglichkeit wissenschaftlich behandelt und wenn man diese Wissenschaft an die Stelle der Religion setzt? Das hat Kant getan.

In Kant kämpfte das tiefe Lebensgefühl der Deutschen gegen die Aufklärung, wie es schon in Leibniz gegen Locke gekämpft hatte. Mit Hume war die Menschheit auf einem Punkt angekommen, wo nur die Nichtigkeit weiterleben konnte. Der ungeheure Verstand Kants wies den Fehler Humes nach und sein deutsches tiefes Gefühl forderte das religiöse Erlebnis. Aber er war kein voller Mensch; er konnte das Erlebnis nicht wirklich haben, wo denn dem Menschen alles andere gleichgültig wird; sondern er hatte es nur als Forderung und Sehnsucht in der Gestalt der religiösen Ideen von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, die er demnach für wirklich halten mußte.

Um die Wirklichkeit dieser Ideen zu erlangen, schuf er eine Welt, in welcher sie zwar immer nur als Forderungen nachweisbar waren, nämlich die Welt an sich; aber der Schritt wurde nun möglich, dieses Sein an sich als Bewußtsein dem Denken gleichzusetzen. So konnte zuletzt Hegel erklären, seine Philosophie habe denselben Inhalt wie die christliche Religion, nur eine andere Form, und so war etwas als Wissenschaft zu fassen, was nie in Worten auszudrücken ist.

Wie der Protestantismus zu einer Vergewaltigung kam, indem er die ganze sinnliche Menge, die niemals Religion haben kann und nur durch die Kirche so organisiert war, als hätte sie Reli-

gion, in die Religion hineinzog durch die Lehre vom allgemeinen Priestertum, so vergewaltigte in unerhörter Weise das deutsche Denken die Wirklichkeit, indem es erklärte: „das An sich hat sich zu äußern und Für sich selbst zu werden, dies heißt nichts anderes als, dasselbe hat das Selbstbewußtsein als eins mit sich zu setzen."

* * *

Dieselbe Vergewaltigung geschah in der Staatslehre; nur ging sie naturgemäß auf einer tieferen Ebene des Geistes vor sich, denn die Staatslehre hat es ja mit geringeren Dingen zu tun, wie Religion und Metaphysik. Es wurde staatlich erklärt: Jeder Mensch hat seine Pflicht zu tun, er hat die Fähigkeit zu haben, sie einzusehen und sie zu erfüllen.

Das Altertum hat nur eine ganz einfache gesellschaftliche Form geschaffen: den Oikos mit Sklavenwirtschaft, und nur eine ganz einfache staatliche Form: den von den Vollbürgern regierten Stadtstaat. Es ging daran zugrunde, daß es höhere gesellschaftliche Aufgaben (den Übergang der Oikenwirtschaft in die feudale) und staatliche (die Beherrschung großer Gebiete) nicht bewältigen konnte.

In dem Briefwechsel des jüngeren Plinius findet sich einmal eine Anfrage von ihm an den Kaiser wegen einer Mauer, welche die Bürger einer größeren Stadt bauen wollen, ob ihnen das erlaubt werden dürfe. Der Kaiser in Rom hat zu entscheiden, ob in Kleinasien eine Mauer gebaut werden kann! Das ist talentlos. Man sieht: hier kann nie die Form gefunden werden für ein Reich oder auch nur für ein Territorium.

Die formbildende Kraft, welche in der Reformation bei der Kirche versagte, zeigte sich damals, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, im Staat. Nur bis zu einem gewissen Grade; eine ganz genügende Schöpfung entstand nicht, aber wir sind ja noch lange nicht am Ende des Schaffens.

Wenn Menschen für bestimmte Zwecke zusammengehören, dann muß natürlich immer irgendeine Art von Ordnung sein. Diese Ordnung ist noch nicht Form; Form wird sie erst durch eine Idee, und zwar durch eine dem bestimmten Zweck angemessene Idee. Etwa die Idee des allgemeinen Priestertums ist sehr groß: aber sie kann keine Kirche bilden.

Von den protestantischen Ländern wäre Sachsen doch dasjenige gewesen, von welchem man hätte erwarten sollen, daß es die dem Luthertum angemessene Staatsform bildete. In der damaligen Zeit lag die Aufgabe der staatlichen Formung bei den Fürsten, die sächsischen Fürsten hatten aber offenbar andere Dinge zu tun, als ihre geschichtliche Aufgabe zu erfüllen. Die Aufgabe wurde in Preußen gelöst, weil in Preußen ein Geschlecht herrschte, welches zwei große Männer hervorgebracht hat und mehrere Männer, welche bei tüchtiger Menschlichkeit tief von der großen sittlichen Aufgabe des Fürsten durchdrungen waren.

Am greifbarsten zeigt sich die preußische Idee zuerst in der Person des Königs Friedrich Wilhelm I.

Er verstand wohl seine Aufgabe mehr im Sinne etwa eines Gutsbesitzers, der sein Gut mit totem und lebendem Inventar im möglichst besten Zustand seinem Nachfolger überliefern will, jedenfalls nicht im Sinn des aufgeklärt-sentimentalen Fürsten, der vom Glück in der geringsten Hütte redet. Der Segen eines festgegründeten Königtums, wenn wenigstens der Herrscher ein verständiger Mann ist und nicht etwa ein übler Narr, der komödiantisch auf Beifall ausgeht und deshalb keine bedeutenden Menschen neben sich dulden und keine unscheinbare Arbeit leisten mag — dieser Segen des Königtums zeigte sich bei ihm: denn ein redlicher und tüchtiger Hausvater, der für das Seine sorgt, sorgt dadurch eben als König für sein Volk.



Ein Mann wie dieser König hat Luther als Ideal für seine Obrigkeit vorgeschwebt; und das Urbild ist durchaus deutsch.

Es wird eine Schnurre von dem König erzählt, die bezeichnend für die ganze Staatsform ist, welche unter ihm sich bildete. Er stand früh auf und sah selber nach, ob die Beamten auch ihre Pflicht taten. So kommt er eines Morgens früh zu einem Mann, der noch im Bett liegt, statt vor seinem Schreibtisch zu sitzen; er dringt mit erhobenem Stock in das Schlafzimmer ein, der erschrockkene Mann springt aus dem Bett, der König läuft mit dem Stock hinter ihm her und schreit dabei: „Lieben sollt ihr mich, ihr Schurken, lieben sollt ihr mich."

Dem königlichen Gutsbesitzer stand sein Gut gewissermaßen als seine vergegenständlichte Idee gegenüber; das Gut sollte in Schwung kommen; was das lebende Inventar dazu meinte, war ihm gleichgültig; wenn unter ihm sich ein brauchbares Subjekt fand, das man verwenden konnte, so war das schön, es wurde verwendet; aber für die Arbeit auf dem Gut, wie man einen anstelligen und zuverlässigen Knecht zum Hofmeister macht. Man sorgt für ihn, gibt ihm Wohnung und Deputat; wenn er sich verheiraten will, so sieht man sich die Person vorher an, auf die er Absichten hat, und wenn sie etwa liederlich sein sollte, so gibt man die Erlaubnis nicht. Aber dafür verlangt man auch von ihm, daß er an nichts weiter denkt, wie an seine Aufgabe als Hofmeister. Man selber denkt ja auch an nichts weiter, wie an seine Aufgabe als Gutsherr. Das nennt man dann seine Pflicht; auf preußisch: seine verdammte Pflicht und Schuldigkeit; der Ausdruck besagt, daß man die Pflicht nicht gerade mit überströmendem Herzen liebt.

Der König war — was man ja selten findet — ein Mann, in des Wortes ernster und großer, aber auch beschränkter Bedeutung. Man wird immer finden, daß die formbildende Kraft eine ganz

männliche Eigenschaft ist; so ohne jede weiblich anmutige Ergänzung wie hier ist die Formbildung aber selten aufgetreten.

Seine Vollendung fand das Preußentum in dem Sohn dieses Mannes, in Friedrich dem Großen.

Friedrich rechnen wir zu den großen Männern, das heißt, zu denen, die nicht so einfach, geradlinig und bloß männlich vor uns stehen. Er hat nur ein Wesentliches in die Schöpfung seines Vaters hineingetan, aber das war eine erhabene Tat, welche sie erst zu etwas Großem machte: er ordnete ihr seine Größe unter. Wir sehen die urbildliche deutsche Tat: das Bedeutende geschieht durch ein Verzichten.

Friedrich hatte einen starken Persönlichkeitssinn und war maßlos eitel. Den ersten schlesischen Krieg hat der Mann gemacht, den sein Vater in ihm brechen wollte. Im zweiten schlesischen Krieg kam dann der Mann in ihm zum Vorschein, den sein Vater aus ihm gemacht hat.

Man erzählt aus seinen späteren Jahren, wo er durch die Gicht ganz krumm gezogen war und mit den kranken Händen kaum etwas halten konnte, daß er einmal eine Heerschau abhalten wollte und nur mit größten Qualen sich auf seinem Pferd hielt. Jemand riet ihm, er solle doch fahren; er antwortete: „Wenn der König kutscht, dann kutscht das ganze Heer.“ Daß der Mann, welcher dichtete und Watteau liebte, dessen Freude ein geistreiches Gespräch mit Freunden und dessen Glück der Ruhm, der ganz kindlich eitel gefaßte Ruhm war, daß der in einer beschwerlichen Kleinigkeit sich so unterordnete, das machte die preußische Idee erst vollkommen. Denn so wie hier hatte er sich der preußischen Idee immer untergeordnet seit seiner Reife; und naturgemäß zeigte sich in der Wirklichkeit diese Idee immer in Kleinigkeiten. Der Pflichtbegriff kam aus der untergeordneten Sphäre auf die höchste Höhe, indem er

sich im großen Mann alles Menschliche unterwarf, denn der große Mann stellt die höchste Menschlichkeit dar.

Friedrich hatte seinen Staat vergrößert; seine Untertanen waren reicher geworden; sie lebten sicher und behütet; es fehlte ihnen nichts. Aber als er starb, da ging ein Aufatmen durch das preußische Volk; sein Volk hatte ihn gehaßt. Preußen war Friedrich gewesen, nicht dieses Pack, das ihn haßte, das nun glücklich war, weil es Kaffee trinken durfte.

Der König ist ja eine Idee. Diese Idee stammt aus der sittlichen Welt, sie soll sich in der schlechten Wirklichkeit verkörpern: daher die Tragik der Könige; der wahre König ist immer tragisch, wie der wahre Künstler, und wer die Idee nicht erlebt hat, der kann sie deshalb am besten kennen lernen aus der Tragödie. Friedrich war ein Mann, der in dieser schlechten Wirklichkeit die Idee des Königs so rein dargestellt hat, wie es wohl selten geschehen ist.

Gleichzeitig mit dieser Darstellung des Königs war die gedankliche Fassung dessen, was dem Preußentum zugrunde liegt, durch Kant. Wir dürfen ausdrücklich sagen: die Idee, welche im deutschen Volk lag, welche in Luther zum ersten Male sich äußert, nimmt nun immer greifbarere Form an; sie gebraucht Männer, um sich von ihr gestalten zu lassen. Aber bei Kant ist die Idee etwas anderes, wie bei den Königen.

Bei dem alten König war der reine, männliche, sachliche Mut, der überhaupt nicht von sich weiß. Bei Friedrich war der Mut, der errungen werden muß. Der Mut ist der Vater aller Tugenden, er war auch der Vater des Preußentums gewesen.

Kant war nicht mutig.

Für den alten König war die Pflicht eine Selbstverständlichkeit gewesen; er hätte sich gewundert, wenn man über sie gesprochen hätte; und es war deshalb natürlich, daß sie ihm in einer gewissen Nähe zur Gewöhnlichkeit lag. Für Friedrich war sie ein Wegschenken

seines Selbst für Menschen, die er verachtete, sie war der Ausfluß, den er bewußt für das notwendige Überströmen-müssen seiner Größe schachtete, wie er etwa bewußt sein Dichten als Ausspannung benutzte. Für Kant war sie die eiserne Schnürbrust, durch die ein rückenschwacher Mann sich aufrecht erhält. Bei den anderen stand hinter der Pflicht der Mut, bei ihm die Feigheit.

Als Friedrich starb, da lebte in der Armee hier und da ein Offizier, in der Verwaltung hier und da ein Beamter, der aus Temperament, aus Anlage, aus Neigung das war, was man preußisch nennen kann, denn das Preußentum liegt ja als Möglichkeit in der deutschen Volksart; aber im preußischen Staat und Volk war das Preußentum gewiß nicht verkörpert. So konnte denn der Zusammenbruch von 1806 kommen.

Wir wollen an die Religion denken. Die beiden Könige und Kant waren die Selbständigen gewesen. Als der Zusammenbruch kam, da sprang das, was mitzuteilen ist, auf die Männer über, welche sich nun zusammenfanden, um das Preußentum wieder zu erneuern, auf Clausewitz, Gneisenau und Scharnhorst, die Dohnas und einige andere.

Man mache sich immer wieder klar, daß es sich stets nur um einige Menschen handelt. Auch jetzt war Preußen nur eine Handvoll Männer. Preußen war immer nur eine Idee. Fichte nimmt eine sehr merkwürdige Stellung ein: er fühlt, daß in dieser Idee etwas fehlt, und sucht das zu ihr zu fügen, in seinen Erziehungsplan, in seine Vertiefung der Volkheitsidee, in seinen weitausschauenden wirtschaftlichen Gedanken. Es ist vieles unmöglich in diesen Gedankengängen, wie das bei einem Philosophen natürlich ist, der sein dunkles Gefühl durch klar abgegrenzte Begriffe darstellen soll. Es war vielleicht das größte Unglück für uns, daß Fichte mitten in seiner Arbeit starb: starb infolge des untergeordneten Pflichtbegriffs, denn ein Mann wie Fichte darf sich nicht der Ge-

fahr aussetzen, sein Leben da zu verlieren, wo hunderttausend andere auch stehen könnten. Schon hier rächte sich der Mangel an Mut, der in dem Pflichtbegriff verborgen ist; die Ansteckung, welcher er zum Opfer fiel, war eine tragische Folge.

Wir wissen, daß Steins Werk nicht vollendet wurde; auch das ist kein Zufall; es scheiterte am Willen des Königs, und es fand sich bei den Männern, welche die Pflicht gehabt hätten, dem König entgegenzutreten, nicht der Mut. Das Reformwerk im Heer glückte; und das Heer ist es von nun an, welches den Preußengeist darstellt. Das Werk glückte hier — nebenbei sei das gesagt —, weil im Heerwesen das Handwerkliche ausschlaggebend ist, wo die Pflicht sich als Gegenständliches beweisen kann und vom Menschen unabhängig wird. Deshalb ist es auch nicht wunderbar, daß in Preußen das Heer schon immer handwerklich betrachtet wurde, als bei den anderen Völkern die kriegerische Schwärmerei noch herrschte. Es ist umgekehrt wie mit dem Staatlichen: während heute England die auswärtige Staatskunst nüchtern handwerklich betreibt, sind wir hier noch Schwärmer und wundern uns etwa über den Verleumdungsfeldzug und das Arbeiten mit Aufruhr und Umsturz.

Preußen ist das Heer, das blieb Stärke und Schwäche Preußens und des Deutschen Reiches, das Preußen ablöste. Nach dem Heer bildete sich nun alles übrige.

Dabei müssen wir noch eines bedenken.

Preußen war eine Großmacht, aber nur der Meinung nach. Es war ein Staat, der eine wirkliche auswärtige Staatskunst nicht treiben konnte, der nur die übrigen deutschen Kleinstaaten sittlich erobern durfte. Als Hegel den Begriff des Staates bestimmte, da dachte er nur an den damaligen preußischen Staat: der war, der Idee nach, allerdings die Verkörperung der Sittlichkeit. Diese Bestimmung ist auf das Deutsche Reich übergegangen; aber mit einer solchen Gesinnung kann man keine äußere Staatskunst treiben,

man verurteilt sich zur Untätigkeit. Die anderen Völker wollen ja unsere Dummheit nicht glauben, weil sie zu dumm ist, sie halten sie für Heuchelei; aber es ist wirklich wahr, wir haben nie erobern wollen.

Nun wollen wir wieder an die Religion denken: wie die Kirchenbildung zustande kommt. Die Kirche ist nicht nötig für die Männer, welche Gott schauen; auch nicht für die, welche diesen lauschen; aber für die, welche durch irgendwelche Mittel gezwungen werden müssen. Der preußische Staat, wie er durch das Heer gebildet ist, entspricht dieser Kirche.

Nach den alten Begriffen waren die Gebildeten vom Heerdienst frei. In den Freiheitskriegen verzichteten sie auf ihr Vorrecht, und als dann das preußische Heer endgültig gebildet wurde, da nahm man den damaligen Idealismus als selbstverständliche Grundtatsache mit hinüber. Man schuf ein Volksheer, in welchem nur die besonders Vorgebildeten, die Offiziere, die ihrer Stellung als Führende entsprechende Bevorzugung hatten. Es war alles gleich im Heer.

Vielleicht genügt es, die Schwäche des Ganzen an einer solchen Einzelerscheinung zu zeigen.

Der Staat hat es natürlich nur mit gesellschaftlichen Erscheinungen zu tun, nicht mit Einzelmenschen. Die höheren Menschen finden sich im allgemeinen unter den Gebildeten, und deshalb wird sich der Staat an diese wenden, welche er als Stand ja fassen kann, wenn er die höheren Menschen meint.

Dem höheren Menschen ist es wesentlich, daß er seine Ziele selber bestimmt, denn nur er kann sie kennen. Man muß von seiner Sittlichkeit erwarten, daß er von sich selber den besten Gebrauch macht, denn eben deshalb, weil er eine solche Sittlichkeit hat, ist er ja ein höherer Mensch. Wenn das Vaterland in Gefahr ist, so wird ihm sein Gewissen sagen, was er zu tun hat: ob er mit ins Feld zieht, oder ob er sein Leben für zu kostbar hält.

Die gebildeten Stände bestehen nun ganz gewiß nicht aus höheren Menschen, aber es ist ihre Idee, daß sie aus solchen bestehen. Und in solchen Fällen, wie der eben dargestellte, hat wenigstens in Deutschland die Erfahrung gezeigt, daß sie ihre sittliche Pflicht freiwillig erfüllt haben.

Weshalb muß da nun der Zwang eingeführt werden? Sollte er nicht nur deshalb nötig sein, damit man dem Pöbel sagen kann: Ihr werdet ja nicht allein gezwungen, die anderen müssen auch?

Wir sehen, wie die einzelmenschlich gefühlte Pflicht veräußerlicht wird als staatlicher Zwang. Der Staat erfährt das Schicksal jeder Formgebung.

Aber wie die Kirche erfährt er auch das Schicksal, daß seine Geschichte die Geschichte seines Verfalles ist.

Das Heerwesen wird durch sein Handwerk bestimmt und ist dadurch vor diesem Verfall geschützt. Man hat gefunden, wie die Menschen abzurichten sind, wie der Einzelwille gebrochen wird, wie die Einzelnen zu kleineren Einheiten zusammengestellt werden, diese zu immer größeren, wie man diese mit dem verschiedenen, ihnen jedesmal entsprechenden seelischen Leben auszustatten hat; der Zweck des Heerwesens rollt in sich selber weiter; und auf der erreichten Stufe ist zu seiner obersten Leitung nur der Handwerker nötig. Ein solcher Handwerker war Moltke. Moltke brauchte nie die schöpferische Tat; vielleicht wird es die Tragik Hindenburgs und Ludendorfs, daß diese Tat durch die Verwicklung der Umstände noch von ihnen verlangt werden könnte.

Aber der übrige Staat muß notwendig zum Schlechteren kommen, wie die Idee immer mehr von der seelenlosen Menge gehandhabt wird; noch dazu, wenn die Idee in sich schon ein Bedenken hat. Man denke, daß bei Friedrich die Verkörperung der Idee nur möglich war durch seine Menschenverachtung; die Größe des Mannes bestand ja zum Teil darin, daß er nicht zum Menschen-

haß kam, wie bei einem Geringeren geschehen wäre; aber wie soll ein braver Beamter die Menschen verachten können? Friedrich war die große Kraft gewesen, welche die ganze Maschine trieb; der Stolz des Beamten ist, daß er ein Rad in dieser Maschine ist. Die Räder drehen sich vorzüglich, aber was ist die Kraft? Es entwickelt sich der Schlendrian, die natürliche Trägheit der Menge findet ihren Vorwand, und das Ganze ist endlich nur noch ein Schein, die Räder laufen leer.

Wir wollen an eine geschichtliche Erscheinung denken, welche das Urbild für diese Entwicklung abgegeben hat: das Pharisäertum.

Die mosaischen Vorschriften hatten ein Äußeres und ein Inneres. Für den Durchschnittsmenschen ist das Äußere der Vorschrift schnell erworben; es wird nun ganz besonders gründlich behandelt, denn wenn man dergestalt stark beschäftigt ist, dann hat man vor sich selber das beste Gewissen, daß man sich um den Geist nicht bekümmert. Das Halten an das Äußere ist aber auch sklavisch, es ist das feige Gehorchen da, wo ein freies Prüfen verlangt wird.

Wir wollen ein Beispiel nehmen. In einem Königreich sind die Staatsdiener Untergebene des Herrschers; auch der leitende Staatsmann ist es. Das ist das Äußere des Gesetzes.

Aber der Sinn des Königreichs ist es, daß ein Mensch da ist, welcher über allen selbstsüchtigen Willensstrebungen steht und deshalb den leitenden Staatsmann so aussuchen kann, die Beamten so leiten, daß sie gleichfalls unabhängig von Selbstsüchten sind und nur das Ganze im Auge haben. Der Sinn ist: eine dem Göttlichen so angenäherte sittliche Macht, wie das bei Menschen möglich ist, hat die oberste Entscheidung: sie muß ganz formal sittlich bleiben, darf sich nicht in das Sachliche einlassen. Auf die Spitze getrieben und dadurch falsch geworden ist diese Idee in gewissen asiatischen Reichen, wo der König wirklich Gott ist — er ist da in Wirklichkeit Götze.

Ist der Monarch nun eine Person von durchschnittlicher Männlichkeit, wie man ja natürlich erwarten muß, da der Durchschnitt eben das Häufigste ist, so wird alles gut gehen. Wenn aber der Monarch etwa seine Fähigkeiten überschätzt oder sich um Dinge bemüht, die seines Amtes nicht sind, so will der Geist des Königtums, daß seine Diener ihm Vorhaltungen machen. Tun sie das nicht, so entsteht, was man Byzantinismus nennt.

Natürlich ist das Äußere sehr leicht zu erfüllen. „Meine persönliche Ansicht ist ja ... aber Majestät haben befohlen ... die Pflicht gebietet mir also ..." so kindlich sagt ein Pharisäer natürlich nicht, aber so denkt er vor sich selber, wenn er sich belügt. Ein Ehrenmann denkt nicht so, nur ein Feigling. Seine Pflicht befahl dem Lumpenhund, seinem Herrn zu sagen, daß er im Irrtum ist.

Im dritten Jahre des Krieges fand im sächsischen Landtag, im sächsischen! Landtag eine Auseinandersetzung statt darüber, ob die Sachsen für ihren König oder für ihr Vaterland kämpfen. Die Sachsen wissen ganz genau, wofür sie kämpfen: für ihre hohen Löhne und insofern für ihr Vaterland. Für das Königtum hat die vernünftelnd aufgeregte Bevölkerung überhaupt kein Verständnis, denn die alte unbewußte Beziehung zum König ist geschwunden, und für die neue, auf Sittlichkeit und religiöser Einsicht ruhende Beziehung fehlt es ihr natürlich an den geistigen Fähigkeiten. In einem solchen Fall ist die elende Liebedienerei ja nur lächerlich; aber daß sie gefährlich, auf den Tod gefährlich ist, das haben wir durch den Krieg nur zur Genüge erlebt. Wenn unsere Staatsmänner ihre Pflicht getan hätten, dann wäre wohl auch ein Verband gegen uns zustande gekommen, aber nicht ein so gefährlicher.

Es sei ferne von mir, einzelne Menschen oder Stände verantwortlich zu machen: o nein, die Schuld trägt das ganze Volk.

Als vor einigen Jahren die Jahrhundertausstellung war, da

zeigte es sich, daß eine ganze Reihe von Malern, die das malten, was die Leute wollten, und daraufhin zu Ruhm und Geld gekommen waren, in ihrer Jugend gute Bilder gemacht hatten. Von einem, der auch so immerhin noch Achtungswertes geleistet — er gilt als besonderer Vertreter des Preußentums —, wurde erzählt, er habe gesagt: „Wenn ich damals so weitergemalt hätte, dann hätte ich verhungern können." Nun, wir müssen alle einmal sterben, und für einen Künstler gibt es keinen schöneren Tod, als wenn er verhungert: es ist der ihm angemessene, wie es für den Krieger der Schlachtentod ist. Ein Künstler ist dazu da, seine Bilder zu malen; wenn er die nicht malen kann, dann hat sein Leben überhaupt keinen Wert. Wenn er, um doch zu leben, das malt, was die Leute wollen, dann ist er verächtlich.

Was will das Verschweigen helfen! Der Ausspruch wird von Menzel erzählt. Ist er nicht wahr, so könnte er wahr sein. Menzel hatte die Begabung zu einem ganz großen Maler. Weshalb wurde er das nicht, weshalb erfüllte er nicht seine Pflicht, der Menschheit eine von ihm geschaffene neue Welt zu hinterlassen? Er mußte schon mit dreizehn Jahren seine Mutter und seine Schwestern erhalten. Die Mutter ist zu ihrer Zeit gestorben, die Schwestern haben sich zu den üblichen überflüssigen Menschen entwickelt. Dafür hat er das Größte geopfert, das ein Mensch der Welt geben kann, und, wenn er es geben kann, geben muß!

Daß er fähig war, es zu opfern, beweist ja, daß er eine untergeordnete Seele hatte. Aber wenn wir den aufgeblasenen Narren verachten, der für seine Unfähigkeit Opfer von seinen Mitmenschen verlangt, dann müssen wir noch viel mehr einen Menschen verachten, der seiner göttlichen Gabe nicht eine ihr entsprechende Seele verschafft. Er mußte wissen, was er war. Was für einen Schneidergesellen Pflicht ist, das war für ihn die schwerste Schuld.

Aber freilich: die Pflicht, die Angehörigen zu erhalten, ist klar,

die andere Pflicht ist unsicher: denn haben sich nicht so viele Menschen in der Bewertung ihrer Begabung getäuscht? Wir kommen hier auf die Frage der Unsicherheit des heutigen Menschen. Hier trennen sich die Wege der beiden Völker, welche gegenwärtig die Menschheitsfragen erleben. Bei den Deutschen tritt die ängstliche Antwort des Unterbeamten ein, bei den Russen die wahnwitzige Selbstbespiegelung, wie sie in Raskolnikow dargestellt ist, wie sie im Augenblick, in einer weltgeschichtlichen Lage wieder Kerenski hat, der sich nicht sachlich fragt: was ist zu tun; sondern sich mit dem Zweifel quält: Bin ich auch ein Napoleon?

Diese Künstler sind nur als Beispiel genommen: das ganze deutsche Leben seit Goethes Tode ist voll von solchen Menschen. Sie haben alle ihre Pflicht getan, o ja! Sie waren brave Gatten, Väter und Staatsbürger, sie haben überall ihre Schneidergesellenpflicht erfüllt, und Deutschland hat ja durch sie einen wunderbaren Aufschwung genommen; es ist nicht mehr das Land der Dichter und Denker, o nein, es ist das Land der Menschen, die alles machen, was die Leute wollen, alles sehr billig, und wenn auch nicht gerade gut, doch immer so gut, als man es für den Preis verlangen kann. Diese Tugend hat sich bezahlt gemacht, nach der allgemeinen Art dieser Tugenden, und wir sind in einigen Jahrzehnten beinahe so reich geworden, wie England in Jahrhunderten; nur durch unsere Pflichterfüllung; denn wenn etwa ein solcher Maler nicht an seine Familie gedacht hätte und so weiter gemalt, und wenn die anderen Leute ihm ähnlich gehandelt hätten, dann wären wir nicht so reich geworden.

Das schändliche Krämer- und Heuchlervolk der Engländer konnte das nicht mitansehen. Der Krieg begann.

Da aber geschah das Unbegreifliche: die ganze Welt erklärte, daß ihr die schändlichen Engländer lieber seien, wie die tugendhaften Deutschen.

* * *

Zu dem Niedergang, welcher durch die Veräußerlichung der Staatsidee erzeugt wurde, kam der Kapitalismus; er fand nicht die geringste Gegenwehr.

Wir werden sehen, daß er bei uns wie Gift wirken mußte.

Wenn es heißt: „Jeder Mann sei Untertan der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat", so heißt das, daß der Einzelne die vorhandene Ordnung des Staates als Macht anerkennen muß, welcher er sich zu fügen hat, daß er seine persönlichen Wünsche der höheren Pflicht gegen seine Mitmenschen unterordnen muß. Denn die Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat, ist die christliche Obrigkeit, welche Gott dafür verantwortlich ist, daß sie nicht für sich wirkt, sondern zum Besten der Menschen, über welche sie gesetzt ist. Aus dem Begriff der christlichen Obrigkeit ergibt sich auch die Pflicht der Untertanen, welche die nötigen Einsichten haben, daß sie ihrer Obrigkeit nötigenfalls Vorhaltungen machen.

Es besteht eine sittliche Beziehung zwischen Untertan und Obrigkeit, welche ihre Weihe durch den Glauben an Gott erhält.

Man erzählt von Friedrich dem Großen, daß er einmal einem jüngeren Subalternbeamten ein übermäßiges Vertrauen schenkte, welches der dann mißbrauchte, indem er große Summen unterschlug. Der Mensch wurde bestraft. Der König war in seinem Gewissen beunruhigt und fragte einen seiner vertrauten Generale, ob er nicht selber Schuld habe. Der General antwortete: „Wenn Majestät mich fragen, so muß ich pflichtgemäß antworten, daß Sie allerdings Schuld haben. Es war eine Leichtfertigkeit, einem jungen Menschen ein solches Vertrauen zu schenken, dem er noch nicht gewachsen sein konnte."

Wenn es heißt: „Man solle Gott mehr gehorchen als den Menschen," so heißt das, daß der Einzelne seine selbstischen Wünsche über die vorhandene Ordnung des Staates setzen darf. Denn wie

ein Mensch ist, so ist auch sein Gott: Und sein Gott ist es, den nun jeder befragt, nicht der Gott des anderen, an den in jener Geschichte Friedrich sich wendete. Wir Menschen bilden uns alle aus unseren Leidenschaften und Neigungen in heuchlerischer Weise unser sittliches Ideal, und nur dadurch, daß wir das Ideal der anderen befragen, entgehen wir der sittlichen Gefahr, welche daher droht.

Wenn der Einzelne seine Wünsche über die Ordnung des Staates setzen darf, nachdem er sie sich als Gottes Willen zurechtgemacht hat, dann hat er also das Recht auf Umsturz. Wenn aber das Recht auf Umsturz besteht, dann kann die Ordnung des Staates nicht lebendig sein, wie bei der anderen Ansicht, wo sie auf die Ordnung der Familie zurückgeht, die vom Hausvater beherrscht wird; sondern sie muß tot sein, sie ist statt mit der Hilfsvorstellung der Familie nur mit der des Vertrages zu verstehen, nämlich so, daß die Menschen in den Urzeiten einen Vertrag miteinander gemacht haben, den der eine Teil dann eben nur so lange hält, wie ihm scheint, daß ihn der andere befolgt.

Nehmen wir an, daß der deutsche Idealismus geistig um 1830 zusammengebrochen ist, dann verstehen wir, wie nun plötzlich die eben dargestellten Ansichten, die man zusammenfassend als Liberalismus bezeichnet, bei uns einströmen. Diese liberalen Ansichten wirken dann nun auf die Verhältnisse, die doch aus ganz anderen Ideen entstanden sind, und tragen in den Vorgang der allmählichen Vermittelmäßigung, der natürlich in jeder Ordnung ist, noch eine neue Zersetzung hinein. Etwa nimmt durch den Liberalismus die Feigheit gegenüber dem Monarchen zu: dieser wird ja nicht mehr als der Vater aufgefaßt, mit dem man lebendig verbunden ist, dem man dann mit aller Ehrerbietung auch verpflichtet ist, die Wahrheit zu sagen; sondern als der andere Vertragsschließer, der selber dafür zu sorgen hat, daß er keinen Umsturz veranlaßt.

In Verbindung mit diesen liberalen staatlichen Ansichten steht nun die merkwürdige wirtschaftliche Neuordnung, welche man den Kapitalismus nennt.

Man kann in sehr weiter Verallgemeinerung sagen, daß früher jede Familie in ihrem Haushalt das herstellte, was sie brauchte. Es kommt eine neue Zeit, wo man findet, daß man immer eine Anzahl Leute zusammen arbeiten läßt mit arbeitsparenden Maschinen; jede Gruppe stellt nur einen Gegenstand her, den sie dann natürlich mit weniger Arbeit erzeugt, wie er in der Einzelwirtschaft erzeugt werden konnte. Zur Ordnung dieser Gruppen und zum Vertrieb der hergestellten Gegenstände an die Verbraucher sind die Kapitalisten nötig. Diese bezahlen der Arbeitergruppe so wenig wie möglich und nehmen dem Verbraucher so viel wie möglich ab, und den Unterschied behalten sie für sich.

In der katholischen Kirche war für solche Leute kein Platz. Die Kirche paßte ihren mittelalterlichen Vorgängern sehr scharf auf die Finger, denn sie hielt sie für Wucherer. Luther schloß sich ganz der mittelalterlichen Kirche in diesen Anschauungen an.

Nun muß man immer bedenken, daß solche Anschauungen ja aus den tiefsten Tiefen der Menschen kommen, aus ihren sittlichen Trieben. Diese hängen von vielen Dingen ab, unter anderem auch von Rasse und Vererbung und Sprache, aber auch von den allgemeinen Vorstellungen der Menschen über Gott, Zweck des Lebens, Schicksal und ähnliches.

Der Calvinismus — was hier so genannt ist — entsprach dem französischen Geist; er breitete sich in Holland, England und Schottland aus. Wie hier politische Schicksale und Rasse, Weltanschauung und gesellschaftliche Zustände sich verflechten, das wird noch für lange Zeit ein Gebiet der Untersuchung bleiben. Wir können hier nur den einfachen Schluß hervorheben, daß die politischen, liberalen Ideen dem kapitalistischen Wuchergeist entsprachen.

Die religiöse Ideenfolge bleibt nicht die einzige; an ihre Seite tritt die philosophische, in deren Mittelpunkt der Freiheitsbegriff steht. Beide Ideenfolgen meinen dasselbe. Hobbes gibt die richtigste Bestimmung des Begriffs der Freiheit: „Frei wird der genannt, der nicht gehindert wird, daß er das, was er durch seine Kraft und Kunst machen kann, nach seinem Belieben macht."

Die mittelalterliche Kirche und mit ihr Luther lehren: Wer mehr verdient, wie der Tagelohn für seine Arbeit ausmacht, der ist ein Wucherer; und der Wucher soll mit allen Mitteln bekämpft werden; die mittelalterliche Kirche bekämpft ihn selber, im Luthertum wird der Staat zur Bekämpfung aufgefordert, gemäß der allgemeinen Veränderung, die durch Luther in der Stellung von Kirche und Staat geschah. Die Calvinisten und Freiheitslehrer sagen: Man darf niemand hindern, daß er das macht, was er durch seine Kraft und Kunst machen kann.

Die Kapitalisten verdienen nun auf Kosten der Arbeiter und der Verbraucher. Zunächst drücken sie also die Arbeiter, wie sie können. Diese erkennen bald den neuen wirtschaftlichen Zusammenhang und wehren sich: sie tun sich zusammen und wünschen sich auch nicht hindern zu lassen, das zu tun, was sie durch ihre Kraft und Kunst machen können, und erzwingen bessere Bedingungen durch Streiks; sie suchen Einfluß auf die Regierung zu gewinnen; und sie erfinden Pläne von einem Zukunftsstaat, in welchem man die Kapitalisten abgeschafft hat und die Arbeit gesellschaftlich leitet. Das wirtschaftliche Leben wird dadurch in zunehmendem Maße zu einem Klassenkampf der zwei gegnerischen Klassen, welche die übrigen Menschen irgendwie mit in ihren Streit hineinziehen wollen.

Die Kapitalisten verdienen in zweiter Linie auch an den Verbrauchern: da diese den Wert der Waren nicht kennen, so werden sie überteuert, zunächst von den Einzelnen; dann durch Syndikate

und Trusts von den verbündeten Kapitalisten; und sie erhalten Waren, die schlechter sind, als sie scheinen.

Die erste Beziehung ist Unterdrückung, die zweite Schwindel. Das wird natürlich nicht offen gesagt, und wer diese Dinge mit dem richtigen Namen nennt, der wird im besten Falle überlegen als ein törichter Mensch hingestellt, der verlangt, daß die Welt nach sittlichen Gesetzen gehen soll. Sie richtet sich gewiß nicht nach sittlichen Gesetzen, denn der Herr dieser Welt ist nicht Gott. Aber es ist ein Unterschied, ob man die Herrschaft von Unterdrückung und Gaunerei als einen Abfall von unserem höchsten Herrn betrachtet, oder ob man die Herrschaft des Teufels für das ursprünglich Gegebene hält.

In tiefsinnigen alten Geschichten wird uns erzählt, daß der Teufel die Menschen, welche sich ihm ergeben, reich machen kann, aber daß er sie endlich zum ewigen Verderben zu sich nimmt. Der Teufel hat die Völker des Kapitalismus reich gemacht. Aber er hat auch alles bei ihnen vernichtet, das in die Höhe weist. Alles Geistige wird verdorben, das mit dem Kapital zusammenkommt: die Kunst, die Religion, die Liebe; alles Unschuldige, das außen ist, wird beschmutzt und verhunzt: die Natur, die Gesundheit, die Heiterkeit. Die Häßlichkeit, Albernheit, Gemeinheit und Niedertracht herrschen.

Als der deutsche Idealismus zusammenbrach, da brach der sittliche Halt, den wir gegen das Böse hatten, und der Kapitalismus strömte ohne Widerstand ein.

Es ist den Menschen, welche unter der Wirkung des Bösen stehen, nicht leicht klarzumachen, um was es sich eigentlich handelt. Ich möchte eine ganz unbedeutende Geschichte erzählen. In einer vornehmen alten Beamtenfamilie, welche immer die engsten Beziehungen zur höchsten Geistigkeit gehabt hatte, fand sich in der Generation, welche um 1900 auf der Höhe stand, ein Sohn, der

nicht besonders begabt war und deshalb weder Gelehrter, noch Beamter, noch Offizier werden konnte. Er wurde Geschäftsmann. Als solcher kam er auf die Idee — so etwas ist geschäftliche „Idee" —, einfältige Ölfarbendrucke „Jungfrau, Schwäne fütternd auf dem Weiher" und ähnliches, die bei uns verfertigt werden, als Nachfahren der entsprechenden englischen bunten Lithographien aus den sechziger Jahren (deutsche Tüchtigkeit, deutscher Fleiß, deutsche Ausdauer und so fort), nach England einzuführen. Er verdiente natürlich sehr viel Geld mit dieser Idee, viel mehr, als wenn er so viel Verstand gehabt hätte, um Beamter zu werden, denn der hätte ja nur seinen ehrlichen Arbeitslohn gehabt; und die Familie, deren Vorfahren vielleicht mit Goethe und Schiller hatten verkehren dürfen, war stolz auf den Sprößling. Es war ihr nicht klar, daß für einen gemeinen Menschen ein solches Geschäft eben die Gemeinheit ist, die ihm ja angemessen sein mag; für einen Nachkommen von ihnen aber eine Ehrlosigkeit.

Die Deutschen haben nun von der einen Seite her schnell ein schlechtes Gewissen über den Kapitalismus bekommen. Sie haben zu viel gefühlsmäßige Sittlichkeit, um sie unterdrücken zu können. So kam der Aufschwung der Sozialdemokratie, der denn doch nicht nur den Arbeitern verdankt wurde, sondern auch den sittlichen Einsichten rechtschaffener Männer aus den gebildeten Ständen, es kam die Steigerung der Löhne, die soziale Gesetzgebung und die allgemeine Hebung der Arbeiterklasse.

Wie weit hier Neues sich formen will, kann man noch nicht sagen. Jedenfalls soll man ein starkes Bedenken nicht zurückdrängen: das Proletariat ist seiner Natur nach genau so sinnliche Menge wie die Bourgeoisie, es hat genau so wenig sittliche Ideale wie sie, außer dem Gemeinschaftssinn; die beiden Klassen sind Brüder, die zusammengehören, und es ist nicht unmöglich, daß sie sich finden: daß die Arbeiter mit dem sinnlichen Wohlleben zufrieden sind, das

sie zum großen Teil schon erreicht haben, und daß von ihnen der Kapitalismus keine Gegnerschaft mehr zu befürchten hat.

Aber durch den Weltkrieg ist Deutschland in die Notwendigkeit gesetzt, in ganz neuer Weise zu handeln. Findet es die Form dafür dann ist es gut, dann führt es die Welt weiter, aus dem jetzigen Zustand heraus. Findet es die Form nicht, dann geht die Welt unter, wenigstens die europäische. Vielleicht findet dann die mongolische Rasse die Weiterbildung.

Der Kapitalismus, auch wenn er Frieden mit den Arbeitern schließen sollte, ist immer eine tief unsittliche Form der Gesellschaft, und jede kapitalistische Bereicherung geschieht auf unsittliche Weise. Wer aber so unsittlich handelt, der erzeugt die Gier der anderen, welche sehen, wie schnell die Bereicherung vor sich geht. Der gewöhnliche Ausdruck für den Kampf der Gier nach Bereicherung bei den verschiedenen Menschen und auch Nationen ist der wirtschaftliche Wettbewerb. Aber wie im wirtschaftlichen Wettbewerb der Einzelnen schließlich der Übergang zum Verbrechen gefunden wird, so in dem der Völker der Übergang zum Krieg. Dieser Weltkrieg ist der Krieg der verschiedenen nationalen kapitalistischen Wucherergenossenschaften, von denen, da der Kapitalismus ja heute in manchen Ländern das ganze wirtschaftliche Leben bestimmt, der übrige Teil des Volkes irgendwie abhängt.

Die Deutschen waren durch ihre Lage von jeher bestimmt, bei europäischen Kriegen den Kriegsschauplatz herzugeben, wenn sie nicht staatlich sehr mächtig waren; sie waren noch außerdem geplagt durch die Nachbarschaft eines Volkes, das bei allen liebenswürdigen Eigenschaften der Einzelnen als Gesamtheit zu Narrheit, Größenwahn und Grausamkeit neigt. Das war einer der Gründe, weshalb wir immer ein starkes Heer haben mußten. Es kam dazu die angeborene Freude der Deutschen am Krieg, die sie ja oft in Kämpfen untereinander bewiesen haben und die sie auf

das heutige Heerwesen übertrugen, das ja mit dem alten ritterlichen Kriegsideal sehr wenig zu tun hat. Endlich wirkte noch mit, daß das sittlich-religiöse Ideal, das der deutschen Staatsgesinnung zugrunde liegt, im Heerwesen sich verhältnismäßig am freiesten vom Verfall in Bureaukratisierung und mittelmäßige Freiheit erhalten hatte.

Die Deutschen waren kapitalistisch geworden, sie hatten das große Heer, mit welchem sie den kapitalistischen Krieg führen konnten. Keines von den anderen Völkern glaubte, daß wir das nicht tun wollten.

Keines hat uns unsere Halbheit geglaubt.

Die Halbheit ist unser politisches Unglück in diesem Krieg. Wir gewinnen ihn militärisch und wissen politisch nichts mit dem Sieg anzufangen; den politischen Sieg hat England. Eine jede Halbheit ist verächtlich. Wer sich dem Bösen verschrieben hat, der muß wissen, was er getan hat. Wir hätten wenigstens jetzt die Gelegenheit gehabt, vor den Franzosen dauernd Ruhe zu haben.

Nun, es ist da nichts mehr zu ändern. Aber man mache sich nun klar, daß es nicht etwa nach dem Krieg so weitergehen kann wie vor dem Krieg, daß man sich nun wieder mit Eifer in das Geschäft stürzt und „mit deutscher Tatkraft und Intelligenz" die Verluste in etwa zehn Jahren wieder einbringt und dabei den deutschen Philisteridealismus behält, welcher das letzte Überbleibsel unserer großen Zeit war. Wir müssen uns entschließen: Entweder — oder, links oder rechts.

Im deutschen Volk sind die Kräfte, eine neue Form zu schaffen — vielleicht besser: die nicht fertig gewordene alte Form fertig zu machen.

Denken wir an die Pharisäer, welche die jüdische Religion bureaukratisiert hatten: Christus schuf die neue Religion. Mögen die einzelnen Bestandteile des Christentums von den Griechen gekommen sein, jedenfalls hat der wesentliche Zusammenschluß in

einem Lande stattgefunden, wo in Mittelmäßigkeit und wohl auch Feigheit sich wenigstens die Erinnerungen an höhere Ziele in der großen Menge erhalten hatten. Man muß über die Deutschen das härteste Urteil fällen, denkt man daran, was sie nach dem in ihnen lebenden Trieb sein sollten. Aber wenn man die anderen großen Kulturvölker von heute betrachtet, dann sind sie das einzige, aus dem die Rettung kommen kann. Und wahrscheinlich würde sie so kommen können, daß der Idee von der Göttlichkeit des Staates ein neues, höheres Leben eingepflanzt würde.

Das wäre ein unerwarteter Begriff von Religion. Aber man denke an den Confucianismus und sein Gegenspiel, die Lehre vom Tao, um zu verstehen, was da gemeint ist. Freilich werden wir metaphysisch Gerichtete wohl eine andere Verbindung mit dem Ewigen suchen wie die Chinesen; unsere Religion wird wesensverschiedener von der chinesischen sein, wie das Christentum vom Buddhismus ist; aber vielleicht macht die Ähnlichkeit doch klar, was ich meine, vor allen Dingen auch klar, daß die kommende Religion sehr männlich sein wird, das Christentum ist eine weibliche Religion.

Denn mehr als eine Ahnung kann kein Mensch über diese Dinge ausdrücken; das Höchste wird nicht von Einzelnen geschaffen; aber jeder Einzelne trägt etwas bei, um es geboren werden zu lassen. Ich selber habe meine dichterische Aufgabe immer so aufgefaßt. Es ist kein Zufall, daß zum erstenmal seit den paar Jahrzehnten, in welchen die griechische Tragödie blühte, heute wieder die Tragödie möglich ist, trotzdem zu ihrer bühnenmäßigen Verkörperung nichts da ist; und sie ist nur bei uns Deutschen möglich.

Mehr als eine Ahnung kann kein Mensch ausdrücken. Es ist vielleicht das furchtbarste Geheimnis in dem Zusammenbruch Nietzsches, daß er das Neue gestalten wollte. Aber der Philosoph kann nur kritisch arbeiten, er kann nichts, als der verlogenen Welt die

Wahrheit sagen. Das hat Nietzsche innerhalb seiner Grenzen getan mit einem Mute, der gleichfalls seit der tragischen Zeit nicht mehr gesehen ist. Alles Schöpferische muß vom gesamten Volk ausgehen, das sich der Leitung Gottes anvertraut.

Das Maschinenherz

I
Die Wahrheit

Einem fünfjährigen Knaben ist viel vom Osterhasen erzählt worden, und er hat auch noch vom vorigen Jahr her eine deutliche Erinnerung an dessen Tätigkeit. Der Osterhase ist ihm eine bedeutende Persönlichkeit, mit der er sich viel beschäftigt. An einem der Tage vor Ostern blickt der Vater wie zufällig aus dem Fenster und ruft, daß eben der Hase vorbeiläuft. Der Knabe kommt schnell, sieht gleichfalls aus dem Fenster und erklärt aufgeregt, daß er eben noch den Schwanz gesehen habe.

Eine Freundin der Familie, die zu Besuch anwesend ist, geht in die Stadt, um auch für sich am nächsten Tag dem Kind einiges zu verstecken. Der Knabe ahnt ihre Absicht, eilt ihr nach und sagt ihr noch an der Tür ins Ohr: „Beim Zuckerbäcker um die Ecke gibt's welche."

Das Kind glaubt also an den Osterhasen und weiß doch gleichzeitig, daß die Eltern es sind, welche die Süßigkeiten verstecken.

Es macht von dem Wissen für gewöhnlich keinen Gebrauch, sondern erst dann, als der Gebrauch einen Zweck hat; es gebraucht für gewöhnlich den Glauben.

Man wird nicht etwa vernünftelnd einwerfen, daß das Kind ein kleines Spiel spielt. Der Glaube ist so ehrlich wie das Wissen. Aber für die Zwecke seines Lebens, in diesem Fall für den Erwerb der Ostereier, ist der Glaube richtiger verwendet wie das Wissen. Das Kind fühlt, daß es durch seinen Glauben an den Osterhasen die Ostereier findet.

Die heutigen Menschen sind immer geneigt, ihr gesamtes geistiges Leben auf einen Nenner zu bringen. Ein solcher Zustand, wo man glaubt und doch das Gegenteil weiß, erscheint ihnen nicht leicht verständlich; aber man würde manche merkwürdige Erscheinung in der

Kunst, der Religion, der Liebe und der Metaphysik besser verstehen, wenn man diese Seelenstimmung des Kindes besser verstände.

Man kann heute, wo die Menschen ihre geistigen und seelischen Zustände so oft durch ihr Bewußtsein verfälschen, am besten bei Kindern beobachten, wie die wirklichen Zusammenhänge sind.

Wenn einem Kind ein phantastisches Märchen erzählt wird, wie das von Hähnchen und Hühnchen, so wird man schwerlich auf Widerspruch stoßen. Offenbar darf man das Erzählte sich nicht anschauungsmäßig vorstellen. Daß Mäuse einen Wagen ziehen, auf dem das tote Hühnchen liegt, auf den sich allmählich noch Löwe, Wolf, Bär und andere schwere Tiere setzen, das ist eine unvollziehbare Anschauung. Als zuletzt sich noch der Floh aufsetzt, da sinkt der Wagen, denn der Floh ist zu schwer. Das ganze Märchen geht auf den Witz hinaus, der nun gerade eine Umkehrung des Verhältnisses ist, welches man nach der Erfahrung erwarten sollte.

Mehrere Kinder nahmen in dem Märchen von Rotkäppchen an zwei Stellen Anstoß. Zuerst, weil Rotkäppchen dem Wolf begegnet, später aber der Wolf eher bei der Großmutter ist als Rotkäppchen, während er doch in der entgegengesetzten Richtung gegangen ist. Dann, weil der Wolf die Großmutter mit Haut und Haaren frißt, nachher aber noch ihre Nachtjacke und Nachtmütze anzieht, die er doch mitgefressen hat.

Offenbar ist der unbewußte Vorgang beim Kind so: es wird die Märchenwelt durch eine Willenstätigkeit zugegeben; das ist ein wichtiger Punkt, den man festhalten muß. Das erste Kind weiß ganz genau, daß die Ostereier vom Zuckerbäcker gekauft und durch die Erwachsenen versteckt werden, und wenn eine Verbindung des Kindes mit der Wirklichkeit hergestellt wird, in welcher kein Osterhase, sondern nur ein Zuckerbäcker vorhanden ist, dann wird ganz selbstverständlich die wirkliche Welt angenommen. Aber außerhalb der wirklichen Welt, in seinem Geist, baut sich das Kind aus den

Erzählungen der Eltern eine Märchenwelt, an die es glaubt, obwohl es weiß, daß sie nicht mit der wirklichen Welt übereinstimmt; in dieser gibt es nicht den Zuckerbäcker, sondern den Osterhasen.

Man beobachte ein Kätzchen, das mit einem Knäul spielt. Die Bewegungen des Knäuls können allenfalls als Bewegungen einer Maus aufgefaßt werden. Das Kätzchen faßt sie als solche auf, denn sein Spiel ahmt den Mäusefang nach.

Die Bewegungen des Mäusefangs sind bei dem Kätzchen instinktiv. Ohne durch den Verstand zu gehen, ohne durch bewußten Willensschluß hervorgerufen zu werden, treten sie von selber ein, wenn die Maus in das Bereich der Sinne kommt. Sie werden durch die Lehre der Alten nur ausgebildet. Man wird nie eine reinliche Grenze ziehen können zwischen Instinkthandlungen und Reflexbewegungen.

Das Kätzchen weiß aber ganz genau, daß ein Knäul nicht eine Maus ist. Es setzt durch eine bewußte Willenstätigkeit das Knäul einer Maus gleich, es spielt so, als ob das Knäul eine Maus wäre. Wenn eine wirkliche Maus vorliefe, dann würde ein richtiges Handeln des Kätzchens stattfinden, dann würden die Bewegungen plötzlich den Charakter des Spiels verlieren. Wenn die Katze mit dem Knäul spielt, dann gleicht sie dem Kind, das den Schwanz des Osterhasen gesehen hat; wenn eine Maus aufspringt, dann handelt sie so, wie das Kind handelt, wenn es an der Tür der Tante leise sagt, bei welchem Zuckerbäcker man die Ostersüßigkeiten bekommen kann.

Kann man das Spielen des Kätzchens noch als einen solchen Instinkt bezeichnen, wie die Bewegungen bei der wirklichen Maus sind? Angenommen, das erste Rollen des Knäuls löse die instinktive Bewegung aus, die spätere Bewegung, die Spielbewegung ist doch etwas anderes. Sie ist ja wahrscheinlich nicht bewußtes Spiel, wie das Verhalten des Kindes gegenüber dem Osterhasen und dem

Märchen auch nicht bewußt ist; aber sie ist doch etwas anderes, wie die erste Bewegung. Es liegt ihr doch die Willenstätigkeit zugrunde: „Dieses Knäul soll mir eine Maus vorstellen."

Die Willenstätigkeit ist ein Fingieren, dessen Ergebnis sich gar nicht von anderen Fiktionen unterscheidet, welche man täglich, stündlich, jeden Augenblick instinktiv macht, oder welche man etwa in Wissenschaften künstlich bildet. Der Raum ist eine Fiktion, und der Kreis, welcher ein Vieleck von unendlich vielen Seiten ist, ist auch eine Fiktion.

Eine Fiktion machen wir nun gewöhnlich für Zwecke unseres Handelns. Die Fiktion des Kreises als Vieleck ermöglicht uns gewisse mathematische Gesetze zu finden, die wir sonst nicht finden würden. Die Fiktion des Raumes ermöglicht uns das verstandesmäßige Erfassen der Welt, in welcher wir leben. Sollte nicht die Fiktion des Kätzchens und des Kindes zunächst ähnliche Zwecke haben? Wäre das, dann wüßten wir die letzten Gründe für die Kunst und alles andere Höhere.

Als Luther mit Zwingli über das Abendmahl stritt, behauptete Luther, daß Brot und Wein im Abendmahl Fleisch und Blut Jesu ist; seine Lehre ist heute noch die Lehre unserer Kirche. Luther hat doch genau gewußt, daß Brot Brot, und Wein Wein ist. Dennoch behauptete er die Transsubstantiation. Es ist in seiner Seele derselbe Prozeß vor sich gegangen, wie in der Seele des Kindes. Ein großer Dichter bewirkt, daß wir mit seinen Figuren leiden. Wir wissen genau, daß sie erdichtet sind, aber unsere Tränen fließen doch, unsere Fäuste ballen sich, unser Gemüt wird erhoben. Es geht in uns dasselbe vor, das in Luthers Seele vor sich ging.

Die Menschen, welche heute Einfluß auf die Welt haben, beziehen sich alle immer in irgendeiner Weise auf die Wirklichkeit oder auf die Wahrheit. Man kann diese Leute nicht widerlegen.

Die großen Dinge gehen in einer besonderen Sphäre vor sich, in welcher unter anderm die Wirklichkeit keine gültige Kategorie ist und ebensowenig die aus ihr entwickelte Wahrheit. Wer in philisterhafter Weise nicht wenigstens die Beweglichkeit des Geistes besitzt, ohne diese Kategorie denken zu können, für den wird es natürlich diese Gebiete überhaupt nicht geben. Es verhält sich mit ihm so, wie es sich mit Wesen verhalten würde, welche durch die Konstruktion ihrer Sinne in einer zweidimensionalen Welt leben; solche Wesen können natürlich die dreidimensionale Welt nicht haben; und wenn sie nicht wenigstens die Beweglichkeit des Geistes besitzen, daß sie sich die dreidimensionale Welt mathematisch schaffen, dann ist mit ihnen ja gar nicht zu sprechen. Es gibt eine niedliche mittelalterliche Dichtung von Salomon und Markolph. Markolph ist ein grober Bauer, der seinen gesunden Menschenverstand hat. Salomon mit seiner höheren Weisheit kann nicht gegen ihn ankommen, und Markolph triumphiert in dem Gespräch immer. Dennoch hat Salomon recht.

Die Gelehrten, welche die Metaphysik, die Religion oder die Dichtung zu vernichten glauben, sind Erscheinungen eines gewissen Zeitabschnittes, in welchem die Menschen eine falsche Stellung zu den wichtigen Fragen des Lebens haben, indem sie nämlich annehmen, daß das Leben sich selber erkennen könne, und diese Erkenntnis als Ziel des Lebens auffassen. Aber das Ziel des Lebens ist nichts als seine eigene Erhaltung, und Wahrheit ist deshalb das, was die Menschen am Leben erhält. Unser Verstand ist nicht dazu geschaffen, um uns über eine geglaubte Wirklichkeit aufzuklären, sondern um der Erhaltung des Lebens zu dienen. Was würde das Kätzchen davon haben, wenn ein Katzengelehrter ihm nachwiese, daß ein Knäul keine Maus ist? Es will ja keine Erkenntnis haben, sondern es will durch das Spiel seinem Lebensdrang genügen.

Von den einflußreichen Männern ist die falsche Meinung auf

alle übrigen Menschen des heutigen Zeitabschnittes übergegangen und wirkt denn durch sie überall zerstörend, wo sie mit den wichtigen Dingen der Menschheit zusammenstößt.

Man nehme etwa folgendes Beispiel.

Vor einigen Jahren war ein wissenschaftlicher Streit darüber entbrannt, ob ein Mensch Jesus Christus gelebt habe, oder nicht. Offenbar war der Streit ganz töricht. Denn daß Gottes Sohn auf Erden gelebt hat und für uns gekreuzigt ist, das ist offenbar keine wissenschaftliche Tatsache, sondern eine Sache des Glaubens. Aber das allein ist das Wichtige. Ob ein Mensch Christus gelebt hat oder nicht, das ist gänzlich gleichgültig und es ist höchstens soziologisch interessant: ob der Anstoß zu einer großen geistigen Bewegung von einer einzigen Persönlichkeit ausgegangen ist oder nicht.

Daß ein solcher Streit überhaupt entstehen konnte, das beweist, daß unsere Zeit nicht mehr fühlt, was Religion ist. Denn die wissenschaftliche Frage nach dem geschichtlichen Christus hat mit der Religion gar nichts zu tun.

Ebenso ist der Vorgang im folgenden Fall. Als die naturalistische Bewegung in der Dichtung bei uns begann, da wurde sie begründet damit, daß die Dichtung „wahr" sein müsse, „wahr" aber wurde mit „wirklichkeitsgleich" gefaßt. Die Wirklichkeit ist aber ebensowenig eine Kategorie der Kunst, wie die wissenschaftliche Wahrheit eine Kategorie der Religion ist.

Wir sehen ja täglich, daß eine Religion, welche sich um wissenschaftliche Wahrheit bemüht, keine Wirkung auf die Gemüter ausübt; sie würde sie nicht ausüben, auch wenn ihr die Quadratur des Zirkels gelänge. Mit der Dichtung ist es entsprechend. Nur die Dichtung wirkt auf die Menschen, welche aus den lebenserhaltenden Trieben entspringt, und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit ist dabei so gleichgültig, daß sie selbst mit unvollziehbaren Anschauungen wirken kann, wie fast jede altertümliche Dichtung das tut, wie es

noch im Märchen von Hühnchen und Hähnchen der Fall ist: sie nur gewachsen ist in ihrer Welt.

II

Die Pflicht

Tolstoi macht einmal die Bemerkung, wenn die Richter ihre Urteile selber vollstrecken müßten, so würde kein Mensch einen andern zum Tode verurteilen. Die Todesstrafe sei nur dadurch möglich, daß die einzelnen Abschnitte des Vorganges verschiedenen Personen übertragen seien; der Nachrichter führe nur den Befehl eines andern Mannes aus, auf den er vor sich die Verantwortung schiebe.

Er hätte noch weiter zurückgehen können und auch den Gesetzgeber mit einbeziehen, der das Gesetz über die Todesstrafe verfaßt hat; denn der Richter schiebt ja die Verantwortung auf das Gesetz, dessen Willen er erfüllt, wie der Nachrichter den seinen.

Der ganze Vorgang ist bezeichnend für das Wesen der Organisation.

Die Organisation ist eine vernünftige Anordnung von Kräften und Menschen, durch welche die Leistung der Kräfte und Menschen ertragreicher wird. Organisation ist jede Maschine, angefangen von der einfachsten, wie etwa die schiefe Ebene ist, bis zur höchsten, wie etwa die Kirche sein mag.

Auf verschiedene Weise wird die Leistung der Kräfte und Menschen ertragreicher. Eine der Weisen ist, daß die Widerstände ausgeschaltet werden, welche diese Leistung hemmen oder gänzlich hindern.

Überall da, wo seelische Mächte die Leistung erzeugen oder auch nur tätig begleiten, ist eine der wichtigsten Kräfte das Gewissen.

Je nachdem das Gewissen wirkt, wird die Leistung beschleunigt, ihr Wert erhöht, oder umgekehrt. Der Soldat tötet ebenso wie der Mörder; aber nie wird eine Räuberbande eine Tat tun, wie die des Leonidas und der Dreihundert.

Nun sind jedoch zwei Kräfte, welche die Wirkung des Gewissens beeinträchtigen und damit jede Leistung in Frage stellen, welche von ihm abhängt.

Die eine Kraft, welche bei dem Durchschnitt der Menschen wirkt, ist die sittliche Feigheit, die Furcht vor der Verantwortung.

Die sittliche Feigheit ist so allgemein menschlich, daß sie uns gar nicht besonders auffällt; sie wird zugleich unbewußt so als Schande gefühlt, daß unbewußt jeder sie zu verstecken sucht; wahrscheinlich gibt es für keine innere Erscheinung so viele verschiedenartige Deckmäntel, wie für die sittliche Feigheit; und jeder hat seinen Teil dieser Schande, so daß jeder den lebhaftesten Wunsch fühlt, sich an diesem Verstecken zu beteiligen.

Diese sittliche Feigheit lähmt unser Handeln überall da, wo das Gewissen mitzusprechen hat. Wenn die Organisation ein solches Handeln braucht, dann muß sie offenbar ein Mittel finden, die Wirkung dieser Feigheit aufzuheben.

Die andere Kraft ist umgekehrt von der höchsten sittlichen Art; ich will sie Bescheidenheit nennen.

Um diese zu verstehen, wollen wir das Beispiel des Mannes behalten, der einen Menschen zum Tode verurteilt.

Habe ich überhaupt das Recht, einen andern Menschen zu töten? Jeder Mensch ist ein einmaliges Wesen, mit der Bestimmung, während der Dauer seines Lebens seine Seele höher zu entwickeln. Wenn ich den scheußlichsten Verbrecher vor mir habe, kann ich wirklich wissen, wie seine Seele aussieht? Noch mehr, kann ich ahnen, wie seine Seele sich entwickeln wird? Man denke an Tizians „Zinsgroschen". Der große Künstler hat hier einen Augenblick dar-

gestellt, wo ein höherer Mensch auf einen gemeinen wirkt. Der Pharisäer ist ja gewiß kein Verbrecher, aber von dem Standpunkt aus, den wir hier einnehmen, steht der Verbrecher mit ihm gleich. Nun, kann man sich denken, daß das edle Gesicht des Heilands nicht einen dauernden Eindruck auf seine Seele gemacht hat, daß diese Seele nicht in irgendeiner Weise besser geworden ist? Hat irgendein Mensch das Recht, einem andern Menschen eine solche Möglichkeit abzuschneiden, daß seine Seele durch eine solche Begegnung besser wird?

Aber wie? Hat der Verbrecher nicht gerade dasselbe getan, hat er nicht durch seinen Mord dem Ermordeten diese Möglichkeit abgeschnitten? Muß ich nicht, wenn ich kann, die Gesellschaft schützen davor, daß der Verbrecher wieder eine solche Tat begeht? Ich könnte ihn ja auf Lebenszeit ins Gefängnis sperren. Aber wäre das nicht nur ein schwächliches Ausweichen vor der Verantwortung, denn kann in der Quälerei eines solchen Gefängnislebens eine Höherentwicklung des Verbrechers erfolgen?

Der Gemeine weicht der Verantwortung aus, weil er sittlich feig ist; der Edle steht vor ihr mit Bescheidenheit; er sagt: „Wie gern nähme ich sie auf mich, wenn ich noch dieses und jenes wüßte."

Am Rande sei bemerkt: hier ist einer der Punkte, wo man die Schwierigkeit der sittlichen Deutungen unsres Handelns klar sehen kann; mit Absicht ist der Ausdruck gewählt: „sittliche Deutungen unsres Handelns". Denken wir uns einen Biologen, der lediglich die Kraft der Menschen mißt; der würde gar keinen Unterschied zwischen dem Edlen und dem Gemeinen finden, er würde sagen, daß sie beide unentschieden sind, weil es ihnen an Kraft fehlt; die Gedankengänge des Edlen würde er als Vorwände der Kraftlosigkeit bezeichnen. Natürlich hat der Biologe unrecht; aber er hat nur unrecht, wenn ich den Standpunkt des sittlichen Menschen als den einzigen ansehe. Ob ich das darf, das ist aber die Frage. Wie diese

Frage zu beantworten ist? Wer hier eine Untersuchung machte, der würde den grundlegenden Irrtum Nietzsches nachweisen. Kurz sei bemerkt: wir haben nur die Deutung, und unser freier Wille bestimmt, was wahr sein soll.

Also die Organisation findet bei dem natürlichen Gewissen Widerstände gegen ihre angemessene Wirkung, Widerstände, welche zum Teil höherer sittlicher Art sind und zum Teil gemein. Sie muß eine Einrichtung schaffen, durch welche diese Widerstände überwunden werden.

Diese Einrichtung, welche geschaffen werden muß, ist die Eindeutigkeit der Pflicht.

Der Mensch als Mensch ist aus Gottes Hand gekommen und kehrt in Gottes Hand zurück. Er spricht nicht von Pflicht, denn er hat keine Pflicht: er kehrt nur in Gottes Hand zurück.

Aber sobald der Mensch nicht mehr bloß Mensch ist, sobald er in einer Beziehung steht, ist die Pflicht vorhanden. Er hat Pflichten als Gatte und Vater, als Bürger und Gewerbetreibender.

Die Organisation braucht nun ohnehin nicht den ganzen Menschen, sondern nur eine Beziehung von ihm, „den Menschen als"; sie rechnet deshalb von vornherein bei ihm mit der Pflicht. Ihre Aufgabe ist es also einfach, diese Pflicht in jedem Fall eindeutig zu machen, es zu bewirken, daß der Einzelne die Aufgabe, welche er innerhalb der Organisation zu erfüllen hat, als unbedingte Forderung seines Gewissens erfüllt. Sie macht das so, daß sie den „Menschen" überhaupt zur Seite schiebt und nur noch den „Menschen als" gelten läßt. Das ist aber nur möglich bei weitgehender Arbeitsteilung, bei welcher man von jedem Menschen eine ganz bestimmte Art von Tätigkeit verlangt, auf die hin man ihn von Anfang an je nachdem erzieht oder abrichtet, und innerhalb deren man ihn sorgfältig abschließt von allen andern Arten von Tätigkeit. Die vollkommenste Organisation, die Kirche, hat das auch am voll-

kommensten ausgeführt: der Priester ist nur noch Priester; er ist nicht Gatte und Vater, er darf nicht Liebhaber und soll nicht Freund sein, er soll nicht Sohn sein, nicht Staatsbürger und nicht Angehöriger eines Volkes. Die Wirklichkeit macht ja Abstriche von diesen Ansprüchen; aber die Ansprüche bestehen als höchste Forderung und werden doch schließlich mehr oder weniger erfüllt.

Kommen wir auf unser Anfangsbeispiel zurück.

Gesetzgeber, Richter und Nachrichter in einer Person könnte nur ein vollkommener Mensch sein, ein Mensch, wie er möglich war in den Zeiten, als die Menschheit noch fast ohne Organisation lebte. Selbst im alten Island etwa ist ein solcher Mensch bereits schwer zu denken. Einen solchen Menschen kann die Organisation, also etwa der heutige Staat nicht gebrauchen, denn die Organisation verlangt eine bestimmte Wirkung, sie verlangt, daß der Verbrecher hingerichtet wird; jener Mensch aber ist gänzlich unberechenbar, man kann sich bei ihm nicht darauf verlassen, daß das erfolgt, was die Organisation gebraucht.

Es kommt also die Arbeitsteilung. Diesem Menschen wird gesagt: du bist Scharfrichter. Du hast Scharfrichterpflicht. Du mußt gründlich lernen, wie man seine Beile scharf hält, wie man einen Menschen auf den Block schnallt, wie man zuschlägt. Um die Seelenverfassung des Verbrechers brauchst du dich nicht zu bekümmern; das ist nicht deines Amtes. Du tust deine Pflicht. Ob der Verbrecher schuldig ist oder nicht, geht dich nichts an, du bekommst ein Schreiben mit der Unterschrift des Königs. Deine Pflicht ist das sachgemäße Hinrichten.

Dem andern Menschen wird gesagt: du bist Richter. Hier ist das Gesetzbuch, das du nicht gemacht hast; du hast die Pflicht, nach diesem Gesetzbuch zu richten. Es wird ein Mensch vor dich geführt, du hast seine Handlung verstandesmäßig unter den richtigen Abschnitt des Gesetzbuches zu bringen und dann mit deinen Lippen

das Urteil auszusprechen, das in dem Abschnitt des Buches angegeben ist. Die Angelegenheit ist verwickelter oder einfacher; sie ist etwa verwickelter, wenn bei mildernden Umständen eine geringere Strafe angegeben ist; dann hast du aus der Gesamtheit der Tat verstandesmäßig die mildernden Umstände auszuziehen; was mildernde Umstände sind, das haben frühere Richter vor dir entschieden, das steht also auch fest. Du hast demnach eine ganz klare und eindeutige Pflicht: verstandesmäßig den besonderen Fall unter die allgemeinen Begriffe des Gesetzes zu bringen. Für diese Pflicht wirst du erzogen und ausgebildet; um etwas anderes als sie hast du dich nicht zu kümmern. Erfülle sie sachgemäß, dann ist alles gut.

Die Pflicht wird erfüllt. Die ganze Menschheit ist in eine große Organisation eingeordnet; jeder steht an seiner Stelle, ist vorbereitet für seine Arbeit und leistet, was er leisten muß. In unerhörter Weise hat sich der Nutzwert der menschlichen Arbeit erhöht; eine Umdrehung der Spindeln einer Maschine, welche von einem Mann bedient wird, erzeugt mehr Garn, als zehn Frauen mit dem Wocken in einem Tage spinnen konnten; eine allgemeine Sicherheit herrscht, daß Wertveränderungen, welche man sich kaum ausdenken kann, ohne alle Schwierigkeiten vor sich gehen, durch eine einzige Unterschrift auf einem Streifen Papier; die Wissenschaft macht alle Naturkräfte dem Menschen dienstbar, und bald gibt es keinen alten Wunsch der Menschheit mehr, den sie nicht erfüllte.

Die Kraft der Menschen ist in unberechenbarer Weise vervielfacht, denn alle Schwächen, welche ihre Wirkungen stören konnten, sind aufgehoben durch die Arbeitsteilung.

Aber man vergesse nicht: das alles ist nur möglich dadurch, daß die Menschen nicht mehr als Menschen wirken, sondern als Beziehungen, dadurch, daß durch die Pflicht auch die höhere, freiere Sittlichkeit gelähmt wird, die aus dem gesamten Menschen kommt. Wodurch hat sich der Jesuitenorden den allgemeinen Haß zugezo-

gen? Die Jesuiten sind Männer, welche nichts kennen, als ihre Pflicht, die ewig der Welt das Beispiel der rücksichtslosen Selbstaufopferung gegeben haben, und zwar der Selbstaufopferung für die höchste Idee: für Gott.

Die Organisierung der Menschheit hat durch den Krieg außerordentliche Fortschritte gemacht. Ihr verdanken wir die Leistungen, die noch nie, solange es Menschen gab, erhört waren, die alles übertreffen, was je von Winkelried und Leonidas erzählt wurde, neben denen die Schlachten Homers wie Knabenkämpfe erscheinen. Aber man vergesse nicht die Gegenwirkung. Ich erhielt aus dem Felde einen Brief, in welchem der Schreiber sagt: „Es ist ganz merkwürdig, daß die meisten Menschen in dem Glauben leben, daß, wenn der Krieg vorbei ist, alles im alten Gleise weiterläuft. Den meisten ist die ungeheure Bedeutung der Geschehnisse überhaupt nicht zum Bewußtsein gekommen. Das hängt mit der Mechanisierung des Krieges zusammen. Unsere Leute gehen in den Graben, wie im Frieden zu ihrer Arbeitsstelle. Niemand empfindet etwas Ungewöhnliches dabei."

Ist es nicht furchtbar auszudenken: diese Menschen, welche das Ungeheuerste leisten, was je Menschen geleistet haben, wissen nicht, was sie tun? die alte Welt geht in Stücke, sie selber zerschlagen sie; und sie wissen das nicht?

III

Der Rausch der Arbeit

Die Gründe, welche die Menschen selbst für die Art ihres Lebens vorgeben, sind gewöhnlich falsch; vielleicht sind die Gründe, welche man zu erschließen sucht, in der Regel auch nicht viel richtiger. In den Zeiten naiver Wissenschaftlichkeit glaubt man auch an

etwas, das man Seelenkunde nennt, das in der Regel ein Gewebe von verständigen Begründungen ist, welche man einer unverständigen Wirklichkeit unterschiebt. Diese verständigen Begründungen werden gewöhnlich aus den Zeitanschauungen genommen; daher kommt es, daß sie für ihre Zeit überzeugen, in der nächsten Zeit schon komisch wirken. Die schriftstellerische Mode der sogenannten psychologischen Romane ist wohl immer noch nicht ganz erloschen; wenn man die entsprechenden Schriften aus der Aufklärungszeit des 18. Jahrhunderts, selbst eines so klugen Mannes wie Voltaire war, in die Hand nimmt, dann wird man ihre Lächerlichkeit sehen.

So hoffnungslos die Bemühungen sein mögen, die wirklichen Gründe aufzufinden, so unabweisbar drängt sich uns doch das Bedürfnis auf, sie immer wieder zu suchen. Vielleicht darf man sagen: wie es sich auch mit den Gründen verhalten mag, das Bedürfnis ist jedenfalls vorhanden; die Luftspiegelung der Wüste ist doch immerhin als Luftspiegelung da, wenn auch nicht als Stadt, See und Oase; wir müssen nur einen Schritt zurückgehen in unserm Denken, dann kommen wir aus dem Schein in die Wirklichkeit. Tun wir entschlossen diesen Schritt und machen wir uns deutlich: jeder, der über die Ursachen der Lebensart der andern Menschen nachdenkt, stellt nur seine eigene Seele dar.

Das ist bescheiden, aber es ist sicher. Und vielleicht wissen wir damit doch mehr, als wir gedacht haben. Denn die eigene Seele ist doch nicht etwas Zufälliges, sondern sie ist notwendig. Wenn ein Mensch zu entscheidenden Schlüssen und Entschlüssen kommt, so tut er nicht etwas Gleichgültig-Selbstisches, sondern er schafft etwas Tatsächliches, das nun in der Welt vorhanden ist.

Es ist schwer, diesem Gedankengang zu folgen. Man mache ihn sich klar an der Ähnlichkeit mit Künstler und Kunstwerk. Wenn der Künstler das Kunstwerk aus seiner tiefsten Seele geschaffen hat, dann ist etwas neu Tatsächliches in der Welt vorhanden;

solche Gedanken, wie eben gemeint sind, können aufgefaßt werden als Äußerungen der Seele, die sich zwar auf einer tieferen Stelle befinden wie das Kunstwerk, aber ihm wesensgleich sind.

Nach dieser Einleitung möge der folgende Gedankengang angenommen werden.

Zu allen Zeiten haben die Menschen berauschende Mittel gebraucht, welche entweder ein schöneres Dasein vortäuschen als das gewöhnliche, oder die täglichen Gedanken vergessen machen. Alle diese Mittel sind schädlich, und zwar sind sie um so schädlicher, je mehr sie einen neuen Zustand erzeugen, um so weniger schädlich, je mehr sie nur abstumpfen und vergessen machen. Es ist ja bekannt, daß Opium und Hanf viel zerrüttender wirken als der Alkohol.

Gewisse Menschen ergeben sich den Lastern dieser berauschenden Mittel, und andere Menschen werden durch sie nicht verführt; was sicher viel merkwürdiger ist: gewisse Zeitalter unterliegen ihnen, und andere Zeitalter unterliegen ihnen nicht; niedriger stehende Völkerschaften, welche mit höher gebildeten in Berührung kommen, scheinen ihnen ohne Ausnahme rettungslos zu verfallen. Man betrachtet diese Laster gewöhnlich von der Seite her, daß man sie als Ursachen weiterer Erscheinungen auffaßt; aber jede Erscheinung ist auch eine Folge: wovon sind sie Folge?

Es ist ihnen allen gemeinsam, daß durch ihren Gebrauch der Mensch sich selber vergißt, wie er sagt; was ist mit dem Wort gemeint?

Unser ganzes bewußtes Leben wird von einer Tätigkeit unserer Seele begleitet, welche allem, was wir erleben und tun, die Bedeutung gibt. Zwei Menschen gehen in einer schönen Landschaft; der eine wird heiter, der andere traurig: sie tun dasselbe; der eine freudig und glücklich, der andere zögernd und mit Gewissensbissen. Der kräftige und gesunde Mensch wird heiter sein, sei er nun ein Mensch, den wir gut nennen, oder habe er für das Gute gar

keine Empfindung, indem er etwa gänzlich gemein ist. Aber wenige Menschen nur sind kräftig und gesund, die meisten sind schwach und kränkelnd, haben einen schwankenden Willen und werden durch ihre verschiedenen, nicht ausgeglichenen inneren Kräfte hin und her gezogen. Das sind die Menschen, welche geneigt sein werden, Mittel zu suchen, durch welche sie sich einmal selber vergessen. Zeiten der Auflösung, in welchen die Ziele verschwinden, die selbständig vor den meisten Menschen standen und ihnen so die innere Sicherheit und Ruhe der Seele ersetzten, werden solche Menschen in höherem Maße geneigt machen, nun Vergessen zu suchen; und wenn ein solches Unglück über ein Volk kommt, wie die Berührung mit einem höheren Volk ist, durch welche naturgemäß alles wertlos werden muß, was die Einzelnen früher erstrebten, dann muß für diejenigen, welche sich nicht in die reine Gemeinheit retten, der Rausch als die einzige Lebensmöglichkeit erscheinen.

Als eine Art von Beweis für diese Ansicht mag gelten, daß Trinker geheilt werden können, wenn es möglich ist, ihnen eine religiöse Weltanschauung mitzuteilen: natürlich setzt wirkliche Religion eben schon Kraft der Seele voraus; aber auch irgendein Ersatz durch das, was man landläufig als Religion bezeichnet, scheint bereits gute Wirkungen zu haben.

Man müßte nun einmal suchen, ob es nicht außer den berauschenden Mitteln wie Alkohol oder Opium, welche durch die Vermittlung des Körpers wirken, noch andere, feinere Mittel gibt, welche bewirken, daß die Menschen sich selber vergessen, welche einen Rausch erzeugen.

Vor etwa zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren war einmal ein merkwürdiger schriftstellerischer Streit entbrannt über den Wert der Arbeit. Er war schon durch die Personen merkwürdig, welche ihn führten: der jüngere Dumas und Emile Zola.

Beide waren gewiß nichts weniger, als Geister ersten Ranges. Vermutlich würde man Zola immerhin noch höher einschätzen, wie Dumas, denn Zola war jedenfalls ein ernster, rechtschaffener Arbeiter. Aber Dumas, der doch ein einfacher Unterhaltungsschriftsteller ohne eine Spur von Wahrheit und Natur war, zeigte sich ihm sofort überlegen: er zeigte sich im Vergleich zu Zola als weise. Tolstoi, der vielleicht nicht das Allerhöchste erreicht hat, aber doch für sich ein großer Mensch war und zu den wenigen verehrungswürdigen Erscheinungen unserer Zeiten gehört, mischte sich in den Streit und schlug sich sofort auf die Seite von Dumas.

Zola hatte das bekannte bürgerliche Loblied auf die Arbeit gesungen, auf die Arbeit, in welcher der Mensch restlos aufgeht, in welcher er sich als nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zeigt. Dumas hatte ihm entgegengehalten, daß die Arbeit nicht durchaus wertvoll für den Menschen zu sein braucht, denn sie kann den Erfolg haben, daß sie abstumpft und die Seele zum Schweigen bringt. Der Verfasser der „Kameliendame" besaß offenbar wirklich Seele; und vielleicht war es nur Mangel an Begabung, daß er nicht eine Gestalt wie die Sonja im Raskolnikoff gedichtet hatte.

Man stößt wieder auf die Unzulänglichkeit der Sprache. Leo Tolstoi hat gewiß ein tätiges Leben geführt; er gab Dumas, der ja wohl nicht allzuviel gearbeitet haben mag, vollständig recht gegenüber dem doch durchaus ehrenhaften und tüchtigen Zola.

Sollte die Art von Arbeit, welche Zola meinte und Dumas bekämpfte, nicht bei den heutigen Menschen ein Ersatz für die berauschenden Mittel sein?

Wir haben in den letzten Menschenaltern nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich ungeheuer viel geleistet. Es ist das möglich geworden durch die wissenschaftliche Arbeitsteilung. In allen

nschaften sind wir in kurzer Zeit so weit gekommen, daß ein neues Weltbild möglich wäre.

Aber es ist bloß möglich, denn niemand faßt die Einzelleistungen zu einem solchen zusammen: wir haben das Wissen, aber nicht die Beherrschung des Wissens für einen höheren Zweck.

Ein solches Beherrschen des Wissens ist nur durch eine Tätigkeit zu gewinnen, die man heute als dilettantisch bezeichnen würde. Zu einer solchen Tätigkeit aber hat niemand die Zeit. Wer kennt nicht die Antworten: „Mein Beruf nimmt mich so in Anspruch ..." — „Wenn ich abends müde nach Hause komme ..." — „Ich komme nicht einmal dazu, daß ich ..."

Vielleicht erforderte das neue Weltbild, welches möglich wäre, einen sehr großen Mut, um ertragen werden zu können oder eine sehr große seelische Kraft; vielleicht fürchten sich die Menschen unbewußt davor, sich einer Kraftprobe auszusetzen, der sie vielleicht so wenig gewachsen wären, wie die Tasmanier es den Europäern waren?

Der Verdacht muß doch entstehen, wenn man erwägt, daß ein großer Teil der Arbeitsleistung von heute nur insofern Wert hat, als er Bildung erzeugt; diese Bildung aber kann nicht durch ihn erzeugt werden, weil sie nicht in ein Weltbild eingeordnet wird. Was haben wir etwa davon, wenn man plötzlich entdeckt, daß das Volk der Hethiter, von dem wir in der Bibel hören, ein bedeutendes Reich gehabt hat? Was kann uns an den Nerven des Seeigels liegen? Tausend und abertausend solche Dinge werden mit unermüdlichem Fleiß heute erforscht. Und neben den Männern, welche diese Arbeit treiben, leben die Rechtsanwälte, die rastlos von früh bis spät auf Gericht und Schreibstube tätig sind, die Ärzte, welche von einem Kranken zum andern gehen, die Kaufleute, welche rechnen und spähen, handeln und sammeln, die Arbeiter, welche in ihrer Fabrik die Maschine bedienen und angestrengt aufachten, daß jede Achse

geschmiert ist. Wer hat einen Nutzen von der Arbeit des Gelehrten, des Rechtsanwalts, des Kaufmanns und Arbeiters? Jeder sagt: die andern; aber wenn jeder der andern immer nur für die andern arbeitet, dann ergibt sich doch im ganzen eine große Null, die ganze Tätigkeit hebt sich gegeneinander auf! Der Rechtsanwalt führt die Prozesse des Arztes, der Arzt heilt den Rechtsanwalt; der Arbeiter schmiert seine Achse und der Kaufmann verkauft seine Stoffe; der ganze Betrieb findet sein angemessenstes Bild in der Straße einer Großstadt, wo auf der einen Seite die Straßenwagen nach rechts rollen und voller Menschen sind, und auf der andern Seite nach links rollen und voller Menschen sind; die einen fahren dorthin, wo die andern herkommen. Wir haben keine Zwecke heute, denn die Mittel haben sich zum Zweck gemacht; und die Menschen brauchen einen Rausch, um diesen Zustand nicht zu sehen, um die Mahnung ihres Gewissens nicht zu hören, daß er geändert werden muß: den Rausch der Arbeit.

Die Menschen haben lange genug verstanden, sich durch den Rausch zu betäuben. Indessen ist die äußere Welt, welche durch sie beherrscht werden sollte, ohne Zügel ihren Gang gegangen, wie es Pferde tun würden, wenn auf dem Wagen ein trunkner Fuhrmann sitzt. Sie ist so lange ohne Zügel gegangen, bis ein furchtbarer Zusammenstoß kam. Dieser Krieg mußte entstehen, weil der zweckesetzende Wille in der Welt fehlte, weil die Mittel die Herrschaft bekommen hatten.

Der Krieg wird beendet werden, durch ihn ist im wesentlichen nichts geändert, vielmehr hat er die Macht der Mittel und Ohnmacht des Menschen noch auf die Spitze getrieben. Woher soll eine Änderung kommen? Es gibt nur einen Weg: daß die Menschheit sich auf sich selber besinnt und sich sagt, daß die vornehmste Aufgabe, welche Gott den Menschen gegeben hat, die ist: sich und seinem Handeln Zwecke zu setzen.

IV

Arbeit und Bedürfnislosigkeit

Das Alte Testament enthält die Religionsurkunden eines Volkes, das ursprünglich als Wüstenvolk lebte. An einer hervorragenden Stelle dieser Urkunden ist über die Landarbeit ein Urteil gefällt, wie es den Anschauungen der Wüstenvölker entspricht, die Arbeit ist als Fluch aufgefaßt. Das Neue Testament entstand unter Verhältnissen, in welchen die Arbeit genau dieselbe Bedeutung hatte wie heute. Aber für den Stifter unsrer Religion hatte nichts Wichtigkeit außer dem rein Seelischen, er hat das gesamte äußere Leben als gleichgültig behandelt. Das ist durchaus richtig; aber die gewöhnliche Masse will mindestens außerdem noch Anleitungen für das äußere Leben haben, und wenn es die in der Religion nicht ursprünglich findet, so ergänzt sie nach eignem Ermessen. Das Christentum entstand in Bevölkerungsschichten und Zeiten, in welchen die Arbeit als Druck empfunden wurde, und was die christliche Lehre denn endgültig über die Arbeit sagte, war eine Vermischung der alttestamentarischen Ansicht mit den neueren Anschauungen, zu welcher Vermischung dann vielleicht aus dem höheren seelischen Leben des eigentlichen Christentums gelegentlich eine Ahnung kam, daß die Arbeit auch eine höhere Bedeutung haben könnte; kurz und gut, die christliche Kirche äußerte sich unklar und widerspruchsvoll über die wichtige Angelegenheit.

Unter den europäischen Völkern, welche das Christentum annahmen, gab es Bauernvölker, aber auch Völker, welche von Anfang an Sklaven und Hörige hatten. Im Lauf der Jahrhunderte nahm Zahl und Bedeutung der selbständigen Bauern ab und Stände, welche die Landarbeit als sklavisch betrachteten, prägten die allgemeine Meinung.

Heute gibt es nicht mehr Sklaven und Hörige, und wo noch be-

vorzugte Schichten vorhanden sind, da haben die doch keinen Einfluß mehr auf die öffentliche Meinung. Man kann sagen, daß heute wieder alle Menschen arbeiten, und daß die Arbeit als selbstverständliche Leistung gilt.

Eine eindeutige und klare Stellung, eine unzweifelhafte Bewertung der Arbeit haben wir aber nicht. Die Vorstellungen der Menschen richten sich ja nur sehr bedingt nach den wirklichen Umständen, unter welchen sie leben; sie hängen zu einem sehr hohen Grade von vielen andern Ursachen ab, vor allem von früheren Anschauungen und Vorstellungen.

Unsre europäische Geschichte ist von Umsturz zu Umsturz geeilt, die Vorstellungen und Anschauungen aus den entgegengesetztesten Verhältnissen haben sich bei uns erhalten und üben ihre Wirksamkeit aus. Es entsteht dadurch ein Wirrwarr der absonderlichsten Art, welcher natürlich seine schlimmen Folgen haben muß; denn in den wichtigsten Dingen ist der Trieb der Europäer widerspruchsvoll. Unsere Hast und Unruhe, die uns nur deshalb nicht zum Bewußtsein kommen, weil wir nicht ahnen, wie friedlich die Menschen leben können, erklären sich wohl zum großen Teil aus diesen Widersprüchen; auch die europäische Heuchelei und Unnatur erklärt sich aus ihnen.

Eine der schlimmsten Folgen ist die Unklarheit über die Stellung zur Arbeit.

Die Arbeit ist notwendig, um uns am Leben zu erhalten. Jede Erfahrung zeigt, daß es sich mit ihr auch nicht so verhält, daß die Gesellschaft einen Teil der Menschen zur Arbeit verdammen kann, damit die andern Muße genießen; wir sehen, daß Schichten, welche nicht arbeiten, schnell entarten; die Arbeit ist also auch notwendig für unser eigentliches Leben, sie gibt der Seele das Schwergewicht, die Ruhe, den Ernst und die Sicherheit. Natürlich ist es nicht möglich, angestrengte geistige Arbeit zugleich mit angestrengter kör-

perlicher zu tun; immerhin konnte ein Spinoza seinen Lebensunterhalt durch Brillenschleifen gewinnen. Natürlich ist es wünschenswert, daß in geistigen Familien sich die geistige Tätigkeit vererbt; immerhin sind oft genug bedeutende Männer aus handarbeitenden Familien entstanden. Aber das sind alles Aufgaben der Ausgestaltung, die sehr einfach zu lösen sind, wenn der Grund vernünftig ist.

Wie die Dinge sind, wenn der Grund vernünftig ist, das können wir in China sehen.

In undenklichen Zeiten, längst vor der Begründung des Staates, als es noch in losen Geschlechtsverbänden lebte, hat das Volk den Übergang zum Ackerbau gemacht. Die Notwendigkeit der Bewässerung erzeugte einen Zusammenschluß größerer Massen. Die natürlichen Zustände wurden nicht gestört; wahrscheinlich waren in den sehr weiten ersten Zeiträumen, in welchen sich Sitten und Wesenszüge bildeten, keine Erobervölker in der Nähe, und ein Geschlecht von Ackerbauern wohnte friedlich neben einem andern, in ruhiger Ausbreitung des Volkes wurde Meile nach Meile des Landes urbar gemacht. Das Volk war klug und hatte einen nüchternen, verständigen Sinn. Es lebte durch seine Arbeit in Frieden, Ruhe, Sittlichkeit und Ordnung, und so ehrte es die Arbeit als den letzten sichtbaren Grund seines glücklichen Daseins. Wer denkt nicht an Schillersche Gedichte bei dieser Beschreibung? Schiller hat solche Gedanken den ältesten Griechen zugeschrieben, wohl mit Recht; nur wurde bei den Griechen über die Verehrung der Feldgötter ein Überbau anderer Vorstellungen errichtet, als sie das unschuldige erste Leben aufgaben durch Eroberungen, Wanderungen, Handel und Städtegründung; und so sanken bei ihnen die ländlichen Götter. Bei den Chinesen sanken sie nicht.

In jahrtausendlanger Arbeit hat sich das chinesische Volk höher entwickelt, es hat dabei immer seine frühe Vorstellung von der Heiligkeit der Landarbeit beibehalten. Mit dieser Vorstellung hat

es eine selbständige und große Gesittung geschaffen, welche die Masse der Europäer vielleicht nicht als ebenbürtig anerkennt, die es selber aber als der unsrigen überlegen betrachtet; und es gibt manchen Europäer, der dieser Bewertung beistimmt.

In diesem Kriege zeigt sich der verborgene Fehler der europäischen Gesittung. Vielleicht geben auch heute noch viele diesen Fehler nicht zu. Im achtzehnten Jahrhundert, dessen Verstand, Bildung und Urteil wir doch nicht gering schätzen, hat Europa anerkannt, daß China das am weisesten geleitete Land ist; wie manches andere, so ist auch das bei uns vergessen in dem betörenden Aufschwung des neunzehnten Jahrhunderts.

Der Mensch braucht Essen und Trinken, Kleidung und Behausung. Er braucht dies alles nur sehr mäßig. Unsere auf sinnliches Wohlleben gerichtete Zeit gaukelt uns vor, daß wir auch noch die sogenannten Kulturbedürfnisse befriedigen müssen; dieselben kommen, wenn man sie näher betrachtet, gewöhnlich auf üppigeres Essen und Trinken, törichtere Kleidung und schlechteres Wohnen in Gestank, ohne Licht und Luft in einer menschenüberfüllten Großstadt hinaus. Die größten Menschen haben so einfach gelebt, wie es eben ging, und es hat ihrem Geist nichts geschadet; die sogenannten Kulturbedürfnisse ordnen sich in der Regel unter die Ersatzmittel ein, welche in der bürgerlichen Gesellschaft so wichtig geworden sind, sie bedeuten in der Regel nichts, als daß ganz wertlose Menschen sich vorspiegeln können, daß sie teil am Wesentlichen der Menschheit haben. Diese sogenannten Kulturbedürfnisse aber sind es, welche das Leben kostspielig machen; der gewöhnliche Unterhalt ist sehr einfach zu bestreiten.

Wenn ein Mensch vernünftige Bedürfnisse hat und Landarbeit versteht, dann kann er auf jeden Fall sich ernähren und kann Kinder groß ziehen, welche seine Familie fortführen. Diese Tatsache ist die Grundlage der chinesischen Gesellschaft.

Bekanntlich ist die Ertragsfähigkeit einer bestimmten Fläche Landes in außerordentlich weiten Grenzen dehnbar. Wer von der Jagd leben will, braucht mehr Land für seinen Unterhalt, wie einer, der von Viehzucht lebt; der mehr wie der Ackerbauer, und der mehr wie der Gärtner. Je mehr Arbeit man auf den Boden wendet, desto mehr trägt er; zuerst mehr, als die Mehrarbeit kostet, dann ebensoviel, dann weniger; je bedürfnisloser der Mann ist, welcher arbeitet, desto weiter ist natürlich der Punkt der fallenden Erträge hinausgeschoben; er kann so weit hinausgeschoben werden, daß er für unsere deutschen durchschnittlichen Verhältnisse etwa für lange Jahrhunderte keine Bedeutung gewinnen könnte.

Die deutsche Bevölkerung hat sich im 19. Jahrhundert außerordentlich vermehrt. Hätten wir Anschauungen und Zustände Chinas, so hätte sie den Boden besser angebaut und ernährte sich von den höheren Erträgen des Bodens. Aber wir haben die Anschauungen und Zustände Europas: es sind Fabriken gegründet, in welchen die Leute arbeiten; sie stellen in ihnen Gegenstände her, welche weder sie selber, noch die übrigen Deutschen gebrauchen können, die deshalb zu andern Völkern gebracht werden müssen, damit die sie eintauschen für die Nahrungsmittel und Bekleidungsstoffe, welche diese vermehrte Bevölkerung gebraucht. Aber auch die Bevölkerung anderer Länder hat sich vermehrt, auch sie arbeitet nicht auf dem Lande für den eigenen Bedarf, sondern geht in Fabriken, um Gegenstände für andere herzustellen. Was Wunder, wenn die Befürchtung auftaucht, daß schließlich zu viel solcher Fabrikwaren hergestellt werden, was Wunder, wenn ein allgemeiner Krieg aller dieser Völker entsteht, mit der Absicht, die eine Gruppe zu vernichten? Der gegenwärtige Krieg ist die natürliche Folge der europäischen Zustände.

Man hat vor dem Krieg gern den Kapitalismus als den allgemeinen Sündenbock aufgefaßt. Der Kapitalismus ist allerdings die geschichtliche Erscheinungsform der Triebe gewesen, welche wir



eben darstellten; aber er ist nicht eine Ursache. Es erscheint nicht unmöglich, daß eine Ablösung durch einen Staatssozialismus beginnt; wir sehen heute schon, daß damit grundsätzlich gar nichts geändert ist; nur wird das Leben um eine Reihe schwer zu ertragender Umstände und Verhältnisse bereichert sein.

Wir müssen uns klarmachen, daß nicht in Einrichtungen der Grund für die Leiden der Menschheit liegt, sondern in den Gesinnungen, welche die Einrichtungen erzeugen.

China wimmelt von Menschen, und zwar von geschickten, lenkbaren, zuverlässigen und klugen Menschen ohne Bedürfnisse, von Menschen, welche die ausgezeichnetsten Fabrikarbeiter abgeben würden. China hat so viele reiche Leute, daß die Beschaffung von Geld für irgendwelche Zwecke gar keine Mühe machen würde. China hat Kohlenlager, Eisenlager, es hat in seinen Kanälen die billigste Beförderungsmöglichkeit. Weshalb hat in China nicht längst der Kapitalismus Boden gefaßt? Nun, aus dem einfachen Grunde, weil der Chinese die Landarbeit liebt und ehrt, sich immer das kleine Stückchen Land beschaffen kann, das er braucht und auf ihm immer das erzeugen kann, was er bei seinen einfachen Bedürfnissen nötig hat. Wenn dieselbe Gesinnung in Europa herrschte, dann wäre nicht nur dieser fürchterliche Krieg nicht nötig gewesen, dann sähe Europa auch in eine glückliche und ruhige Zukunft, in welcher es alle seine geistigen Fähigkeiten entfalten kann.

Man hat oft gesagt, daß dieser Krieg ein Gericht Gottes ist. Aber das wird so gedankenlos gesagt, wie der Name Gottes ja gewöhnlich gebraucht wird. Es ist ein Gericht Gottes über den Hochmut der europäischen Menschheit, die sich zu gut dünkt, die bescheidene und mühevolle Arbeit auf dem Felde zu tun, und die beansprucht, Bedürfnisse zu entwickeln, welche nur auf Kosten anderer befriedigt werden können. Man hat vor dem Krieg von sozialer Reform und sozialer Revolution gesprochen, und man wird nach

dem Krieg noch mehr von solchen Plänen sprechen. Aber nicht Reformen und Revolutionen tun uns not, sondern eine Einkehr zu einer wahren Sittlichkeit: daß wir die Arbeit lieben und ehren sollen, die uns unser tägliches Brot gibt. Wie jede wahre Sittlichkeit, so ist auch diese Natur: die ganze europäische Lüge würde von uns abfallen, wenn wir sie annähmen, und damit wäre der erste Schritt getan zu einer wahren Gesittung, zu einer Gesittung, wie sie von den hohen Gaben der europäischen Völker verlangt werden muß.

V

Die Organisation

Wir sind alle überzeugt, daß der Mensch auf der Welt ist, um gewisse höhere Aufgaben zu erfüllen. Deren Art ist für jeden Einzelnen anders je nach seiner Anlage, Fähigkeit und Stellung, und es läßt sich daher schwer ein passendes allgemeines Wort für sie finden. Im Neuen Testament werden die Aufgaben „das Heil der Seele" genannt. Der Ausdruck hat eine religiöse Bedeutung, die um so begrenzter ist, je enger einer die Religion auffaßt; wenn man die Religion so weit auffaßte, wie man müßte, dann wäre dieser Ausdruck der angemessene; er ist immerhin zutreffender wie „das höhere geistige Leben", wie man heute wohl sagen würde. Behalten wir also den Ausdruck bei.

Das seelische Leben des Menschen ist unlöslich verbunden mit seinem leiblichen Dasein; dieses leibliche Dasein muß man also erhalten, wenn man das „Heil der Seele" suchen will. Zu allen Zeiten hat die Menschheit hier ihre größten Gefahren gesehen, indem die Sorge um das leibliche Dasein so groß wurde, daß sie die Sorge um das Heil der Seele beeinträchtigte.

In einfachen Verhältnissen geht die Sorge um das leibliche

Dasein auf in Arbeit für den eigenen Bedarf, Bedenken und Einteilen, Fürsorge und Sparsamkeit. Die Gebiete der leiblichen und seelischen Sorge sind also ganz klar geschieden.

Das wird anders in den verwickelten und immer verwickelter werdenden Zeiten der Zivilisation. Der Einzelne sorgt nicht mehr unmittelbar für sein eigenes leibliches Wohl, sondern es ist eine Organisation geschaffen, deren Diener jeder Einzelne ist, welche das Wohl aller betreut. Der Sinn der Organisation ist, daß durch Arbeitsteilung die Arbeit des Einzelnen ertragreicher wird.

Es wäre zu denken, daß dadurch die Sorge des einzelnen um den Unterhalt seines Leibes erleichtert würde und er mehr Muße bekäme, um für das Heil seiner Seele zu sorgen. Ehe die Organisation wirklich vorhanden ist, denkt auch unwillkürlich jeder so. Eine Art solcher Organisation ist die wirtschaftliche Arbeitsteilung, welche die Arbeit mit Maschinen ermöglicht. Aristoteles sagt einmal: „Wenn die Gerätschaften des Hephaestos, welche von selber arbeiten, nicht Träume der Dichter wären, sondern in der Wirklichkeit in unsern Arbeitsstätten aufgestellt wären, so würden diese die Tätigkeit für den Erwerb des täglichen Lebens ausüben und die Menschen hätten ihre ganze Zeit frei, um ihren Geist auszubilden.“ Nun, diese Werkzeuge des Hephaestos haben wir heute; die Menschen haben heute aber weniger Zeit ihren Geist auszubilden, wie sie zur Zeit des Aristoteles hatten.

Die Ursache dieser Erscheinung wollen wir gleich betrachten. Wir wollen jetzt nur den ersten Gedankengang weiter verfolgen.

Durch die Tatsache der Organisation ist der Unterschied zwischen leiblicher und seelischer Sorge verwischt. Soll die Organisation richtig ausgefüllt sein, so erfordert sie das strengste Pflichtgefühl, die härteste Entsagung aller Einzelnen, denn der Einzelne arbeitet ja nicht mehr für den eignen Leib, sondern für die Leiber der andern. Die neuere geschichtliche Forschung hat die einzelnen Zu-

sammenhänge zwischen der sittlichen Hochspannung durch die Reformation und die reformatorischen Bewegungen und der Entstehung des Kapitalismus nachgewiesen, im Gegensatz zu Ansichten, wie sie etwa Marx vertritt, wo der Kapitalismus einfach als wütender Oger erscheint. Höchstes Pflichtgefühl und härteste Entsagung sind auch nötig, wenn man für das Heil seiner Seele sorgt; das Heil seiner Seele liegt für jeden wo anders, aber es liegt ganz gewiß immer irgendwie in der Richtung einer Sorge, welche andern zugute kommt. Ist es zu wundern, wenn eine Verwechslung eintritt, wenn die Arbeit für die Erhaltung des einzelnen Leibes, welche durch die Organisation zu einer Arbeit für den Leib der ganzen Gesellschaft wird, plötzlich der Arbeit für das Heil der Seele gleichgesetzt wird? Dem Kantischen Pflichtbegriff liegt diese Verwechslung zugrunde.

Diese Verwechslung hat nun ihre unheilvollen Folgen, welche jetzt in unserer Zeit offenbar werden. Sie entstehen durch den Umstand, daß die Organisation nicht, wie man annehmen sollte, die Sorge um den Leib verringert, sondern sie vermehrt. Die merkwürdige Erscheinung liegt im Wesen der Organisation begründet.

Organisation ist bereits jede Einzeltätigkeit, welche nicht mehr unmittelbar durch unsere natürlichen Mittel geschieht, sondern durch Werkzeuge. Wenn ich einen Nagel mit den Fingern aus einem Brett ziehe, so arbeite ich mit meinen natürlichen Mitteln; verwende ich eine Zange, so gebrauche ich schon eine Organisation. Durch die Zange wird meine Arbeitsleistung außerordentlich erhöht, das ist der Vorteil jeder Organisation. Aber ich muß die Zange vollständig beherrschen; ein Dilettant im Nägelausziehen wird merken, daß die Zange nicht so will wie er, sondern daß er so muß, wie die Zange will. Man wird bemerken, daß die Frauen meistens dieses Schicksal haben. Nun, die Zange bekommt man bald unter, und

sie gehorcht dann pünktlich. Wer anfängt zu radeln, der merkt, daß das Rad seinen eigenen Willen hat und ihn zwingt, etwa gegen einen Baum an der Landstraße anzufahren, den er gerade vermeiden möchte. Nun, auch das Rad beherrscht man bald, wenn auch nicht so schnell, wie die Zange.

Je verwickelter eine Organisation ist, desto schwieriger ist sie zu beherrschen, desto länger währt die Zeit, während welcher das Mittel über den Menschen herrscht.

Man denke an das Gesetz vom Umschlagen der Quantität in Qualität. Kann man sich nicht vorstellen, daß es einen Punkt gibt, wo die Organisation so verwickelt wird, daß der Mensch sie nicht mehr beherrschen kann, und wo umgekehrt sie den Menschen beherrscht?

Dieser Punkt wäre natürlich nur durch die Erfahrung zu finden. Da man in den Gesellschaftswissenschaften keine Versuche machen kann, wie in den Naturwissenschaften, so wird das derartig schwer sein, daß man ihn tatsächlich nie wird festlegen können. Etwa im Fall des Kapitalismus wird man zugeben, daß zunächst das Mittel über den Menschen herrscht; daß aber im Lauf der Zeit die Arbeiter sich zusammentun und günstigere Bedingungen erwirken und daß das weitergeht, bis schließlich doch der Mensch wieder die Herrschaft bekommt. Der Gegner einer solchen Ansicht wird sagen, daß das Mittel hier noch in ganz andern Dingen herrscht, man wird ihm entgegenhalten, daß auch hier allmählich der Mensch es unterbekommt. Zu überzeugender Klarheit werden wir bei solchen Beweisführungen nie gelangen, denn immer wird im letzten Grunde der angeborene zuversichtliche Glaube oder das ebenso angeborene zweifelnde Mißtrauen des Denkers den Ausschlag geben: und beide haben natürlich gleich recht, denn sie sind und wirken beide.

Aber wir brauchen gar nicht diesen Kampf der Erwägungen. Die Kraft des Menschen ist zwar ungemein dehnbar, aber sie ist

nicht unbegrenzt. Wenn die Organisation sich derartig stürmisch entwickelt, wie sie das seit etwa fünf Menschenaltern in beständig steigender Zunahme getan hat, dann muß einmal ein Zeitpunkt kommen, wo wenigstens für eine längere Zeit die Kraft des Menschen zu ihrer Beherrschung sich nicht gleichmäßig mit entwickeln kann; während dieser Zeit werden also jedenfalls die Mittel herrschen. Für diese Zeit wird demnach die Arbeit um das Heil der Seele den Menschen immer mehr erschwert, bis sie ihnen unmöglich gemacht wird. Vielleicht, wenn die Entwicklung der Organisation jetzt aufhörte, würden die Menschen sie wieder einholen; aber sie hat ja keinen Grund, aufzuhören, es ist offenbar ihr Gesetz, daß ihre Entwicklung immer schneller vor sich geht.

Wird aber den Menschen die Arbeit für ihre Seele unmöglich gemacht, dann haben sie keinen Zweck mehr für ihr Leben und es entsteht ein Zustand allgemeiner Verzweiflung.

Die gemeinen Menschen werden diese beiden letzten Folgerungen nicht glauben. Tatsächlich lebt zu allen Zeiten die große Masse rein sinnlich, und nur wenige leben für das Heil ihrer Seele; diese wenigen werden noch dazu nicht beachtet, vielleicht geradezu verfolgt. Dennoch sind sie das Salz der Erde und erhalten die andern; auch die dümmsten Zwecke, welche die Gemeinen sich setzen, stammen ursprünglich von den Höheren her; und wenn es gar keine Höheren mehr gibt, weil es sie nicht geben kann, dann kann es auch die Gemeinen nicht mehr geben.

Eine Zeit, in welcher die Menschheit in einen derartigen Zustand allgemeiner Verzweiflung gekommen war, begann etwa um 200 nach Christus. Er hatte angefangen in den hellenistischen Reichen auf dem gesellschaftlichen Gebiet mit dem, was eine dem heutigen Kapitalismus ähnliche Erscheinung ist, welche sich nur durch die Verwendung der Sklavenarbeit unterscheidet und dadurch, daß infolge dieser der Manufakturbetrieb sich nicht zum maschinengebrau-

chenden Fabrikbetrieb entwickelte; er hatte geendet auf politischem Gebiet im Römischen Reich mit dem Weltimperium. Die Quellen und Urkunden werden uns ja wohl nie gestatten, daß wir uns ein einigermaßen zutreffendes Bild dieser Zeiten machen; wir wissen aber doch genug, um zu ahnen. Einer der Hauptgründe für den Zusammenbruch war, daß die staatliche Ordnung zu kostspielig wurde, daß die Leute die Steuern nicht mehr bezahlen konnten. Es wurde damals ein Rührstück auf den Bühnen gespielt, welches darstellte, wie einem vornehmen Mann vom Steuereinnehmer, nachdem ihm alles weggenommen ist, auch noch die Töchter gepfändet werden; in der Versteigerung kauft ein Besitzer eines schlechten Hauses eine Tochter, und der Vater trifft sie in der neuen Umgebung. Man erkennt die alberne und fratzenhafte Nachbildung von Bestandteilen der alten Tragödie: daß solche furchtbaren Zustände die Menschen so gemein machen, um solche Stücke auf der Bühne zu ertragen, das ist ja das Zeichen für den tiefen seelischen Stand; natürlich muß der Vorgang im Leben möglich gewesen sein.

Auf unsere Formel gebracht: der Staat, die Organisation der Menschen zum Zweck des Schutzes gegen Übeltäter und der gemeinsamen Förderung des Guten hat sich aus einem Mittel zum Zweck gemacht und wirkt, um sich als solcher zu erhalten, gerade das Gegenteil von dem, was er als Mittel sollte. Der römische Staat verfügte bekanntlich über eine Ideologie, welche ganz der modernen Ideologie entsprach; es wird damals gewiß überzeugte Männer gegeben haben, welche erklärten, daß der Staat das Recht hatte, dem Mann seine Töchter zu verkaufen und der Mann die Pflicht, dem Staat seine Töchter zu geben.

Die Geschichte wiederholt sich ja nicht im einzelnen, aber ihre großen Züge müssen immer die gleichen sein. Es hat bei uns, wie im Altertum, Steigerung des Reichtums, Bevölkerungsvermehrung, Erhöhung der Lebenshaltung, Hebung der unteren Klassen,

Bildung von Großstaaten stattgefunden; an wen die Herrschaft der Welt fällt — wenn sie kommt und nicht vorher eine Gegenwirkung eintritt — ob an Nordamerika oder Japan, ist gleichgültig: jedenfalls nicht an einen europäischen Staat, obwohl wir in Europa den Amerikanern und Japanern in allem, auch im Heerwesen, überlegen sind; die hellenistischen Staaten waren das ja gleichfalls gegenüber Rom.

Schon aber ist auch bei uns die Herrschaft des Mittels. Den Bessern kommt zum Bewußtsein, daß sie verbraucht werden für Zwecke, für welche sich der sittliche Mensch nicht verbrauchen lassen darf; sie nennen es „Mechanisierung". Sie beginnen das Trügerische der Staatsideologie einzusehen, wie die vorige Generation das Trügerische der kapitalistischen Ideologie. Der Zusammenhang des Krieges mit der allgemeinen Organisation fängt an allen Völkern klar zu werden, denn die kapitalistische Wirtschaft muß sich ihrer Natur nach ausdehnen, es müssen also die einzelnen Wirtschaftsgebiete einander mißtrauen, dadurch zu Rüstungen getrieben werden, die sich gegenseitig immer höher steigern, bis endlich der Krieg durch einen Zufall fast ausbricht, weil er unvermeidlich ist, der Krieg, welcher erst dann wirklich zu Ende sein wird, wenn der eine Gegner nicht bloß geschlagen, sondern vollständig vernichtet ist: denn sonst muß ja in absehbarer Zeit dieser selbe Krieg von neuem beginnen. Die Deutschen, welche sich wohl am Unklarsten gewesen sind, haben schnell genug von den klaren Engländern gelernt, um was es sich handelt.

Es scheint nun, daß diese klare Einsicht etwas Neues in der Geschichte der Menschheit ist; vielleicht wird es durch sie möglich, daß der Zusammenbruch vermieden wird? Im ausgehenden Altertum wußten die Bessern keinen andern Ausweg, als daß sie in die Wüste gingen und Klöster füllten: sie retteten wenigstens ihre eigene Seele und ließen die andern in dem seelenlosen Getriebe von Reich-

tum, Üppigkeit, Macht, Sorge und Verzweiflung. So selbstsüchtig werden wir heute nicht sein: wir werden dafür kämpfen, daß die gesamte Menschheit wird wieder menschlich leben können.

VI

Das Maschinenherz

Eine Predigt über einen altchinesischen Text

Dschuang dsi ist ein alter chinesischer Denker aus der Richtung der Laotse; er lebte vor rund dreiundzwanzig Jahrhunderten. Im zwölften Buch seines Werkes „vom südlichen Blütenland" hat er folgende Geschichte, welche „Der Ziehbrunnen" heißt.

Dsi Gung, ein Schüler des Kung Dsi, sieht einen alten Mann, der seinen Gemüsegarten bewässert. Der Mann stieg selbst in den Brunnen hinunter und brachte in seinen Armen ein Gefäß voll Wasser herauf, das er an die Pflanzen goß. Er mühte sich sehr ab und brachte sehr wenig zustande. Dsi Gung fragte ihn, weshalb er sich nicht einen Ziehbrunnen mit Hebel einrichte, durch welchen er mit wenig Mühe an einem Tage hundert Gräben bewässern könne. Da antwortete der Alte: „Ich habe meinen Lehrer sagen hören, wenn einer Maschinen benutzt, so betreibt er alle seine Geschäfte maschinenmäßig; wer seine Geschäfte maschinenmäßig betreibt, der bekommt ein Maschinenherz."

Diese großen Denker des fernen Ostens haben in einfältigen Worten die tiefsten Erfahrungen und Erkenntnisse ausgesprochen; wir müssen uns nur die Mühe geben, ihre Einfachheit zu verstehen: das ist vielleicht die schwerste Aufgabe für uns Heutige, besonders für uns Deutsche; denn die Deutschen sind von den heutigen Völkern von der Einfachheit am weitesten entfernt.

Unser ganzes Leben wird bestimmt durch unser Fühlen: denn das Fühlen bestimmt erst das Denken und Wollen. Das Fühlen aber bildet sich aus unserer ganzen Lebensführung. Für die Lebensführung ist die Art der Arbeit ausschlaggebend, denn um die Arbeit drängt sich fast alles andere, das wir tun.

Wer nun eine natürliche Arbeit in natürlicher Weise tut, der fühlt auch natürlich. Wenn man in der Natur die geistiger geschaffenen Tiere beobachtet und die Menschen, welche Natürliches in natürlicher Weise arbeiten, dann wird man finden, daß nur ein wesentlicher Unterschied zwischen Mensch und Tier ist: der Mensch hat Religion und das Tier nicht; sonst aber kann man keinen Schnitt machen, der das Tier vom Menschen trennte; denn auch Sittlichkeit sogar haben die Tiere — oft ist man versucht, ihnen mehr Sittlichkeit zuzusprechen, als dem menschlichen Durchschnitt. Aus der Arbeit — das Wort für das Tier angemessen gedeutet — entwickelt sich lebendig das allgemeine Gefühl, welches die Überlegungen bestimmt und dem Willen seine Ziele anweist. Wer einmal die tiefe Seligkeit gekostet hat, welche die Ermüdung nach körperlicher Arbeit am Feierabend mit sich bringt, der versteht vielleicht, daß hier das Paradies liegt, das einzige, dem Menschen zugängliche Paradies, in der völligen Übereinstimmung mit sich des gesunden Menschen.

Sobald in eine solche Arbeit die Maschine kommt, ist diese Übereinstimmung zerstört. Man hält es vielleicht zuerst für eine geistreiche Zuspitzung, daß eine so einfache Maschine, wie der Ziehbrunnen, als Beispiel genommen ist. Aber, wer es kann, der erinnere sich, wenn er einmal sehr lange hintereinander Pflanzen begossen hat, wie da zuletzt, wenn er mit der Kanne an eine neue Pflanze kommt, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der Pflanze vorhanden ist, indem er weiß, wie sie ihre Wurzeln durstig ausbreitet, indem er weiß, wie das Wasser aufgenommen wird, wie Freund-

lichkeit und Dankbarkeit entstehen. Man bezeichnet ja gewöhnlich dergleichen als „poetische Stimmung"; das ist aber nicht — natürlich denke ich nicht an Schriftstellergefühle älterer Zeiten: nur heute sind wir so weit von der Natur entfernt, daß auch sogar die Unnatur der Schriftsteller keine Beziehung mehr zu ihr hat — das ist aber nicht eine besondere Stimmung von dichterisch empfindenden Menschen, sondern ist ein allgemein menschliches Gefühl. Hier liegt die Ursache, weshalb bei natürlich lebenden Völkern uns oft jeder als eine Art Dichter erscheint. — Wenn Gräben gezogen sind, in welche das Wasser vom Brunnen aus geschüttet wird, so ist die unmittelbare Beziehung zur Pflanze geschwunden; man bewässert dann eben eine Reihe von zwanzig oder dreißig Pflanzen; man weiß, wieviel Eimer man in jeden Graben gießen muß; man tut das ordentlich, denn man will ja doch einen Ertrag haben; aber ein Gefühl der Freundlichkeit zur Pflanze, die man begießt, von Dankbarkeit der begossenen kann nicht mehr entstehen. Man hat nicht mehr eine Lebensgemeinschaft mit der Pflanze, sondern man ist Diener einer Maschine; es ist nicht mehr ein lebendiges Gefühl vorhanden, sondern es herrscht ein totes Ding.

Am Rande bemerkt: wie ungeheuer der Unterschied ist, wenn der Mann nun nicht mehr Herr der Pflanzen ist, sondern ein bezahlter Arbeiter, das kann man wohl leicht ahnen.

Es ist natürlich, daß künstlerische Menschen als die Ersten Verständnis für den veränderten Vorgang haben. Man schüttelt dann wohl den Kopf über sie. Die Engländer haben am meisten die Kindlichkeit und den Mangel an Umblick, um gegen den neuen Zustand anzukämpfen; man denke an Ruskin und seinen Haß gegen die Maschine. Ruskins Handlungsweise ist natürlich albern; aber sein Gefühl ist sehr wahr.

Was wird nun der durch die Maschinenarbeit veränderte Zustand für Folgen haben?

Der Alte, welcher sein Gemüse einzeln begießt, fährt fort: „Wenn einer ein Maschinenherz in der Brust hat, dann geht die reine Einfalt verloren. Bei wem die reine Einfalt hin ist, der wird ungewiß in den Regungen seines Geistes. Ungewißheit in den Regungen des Geistes ist etwas, das sich mit dem wahren Sinn nicht verträgt"; und er schließt, indem er sagt: „Ich kenne solche Schöpfwerke wohl, aber ich schäme mich, sie anzuwenden." Er drückt sich wörtlich aus: ich schäme mich. Die Geschichte der Worte sagt ja sehr viel über die Entwicklung der Menschheit. Nur nebenbei sei auf das „schämen" hingewiesen. Der Ausdruck des Alten klingt im deutschen Munde auffällig; nach hundert Jahren, wenn die Dinge so weitergehen, wird er altfränkisch sein; wir werden dann auch das griechische αἰδώς nicht mehr übersetzen können. Die Scham, die zarteste Äußerung des sittlichen Menschen, verschwindet, wie alles Zarte, immer mehr, und das übrigbleibende Wort wird dann für etwas ganz anderes gebraucht. Der Übersetzer hat in diesem Fall das Wort noch in seiner richtigen Bedeutung verwendet.

Die „reine Einfalt" geht verloren durch das Maschinenherz; wir haben hier an der Geschichte des Wortes gleich den Beweis dafür, denn heute gilt „einfältig" als etwa gleichbedeutend mit „dumm"; das Wort, welches den, von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen, höchsten Zustand der Seele ausdrückt, hat seine Bedeutung verloren, weil dieser Zustand sich nicht mehr findet; und die Gemeinheit hat heute eine solche Macht, daß sie dieses Wort hat zum Gebrauch für etwas Verächtliches abstempeln können. Einfältig ist der Gegensatz von verknittert; ein Stück Stoff, das nur eine Falte hat, kann immer wieder in seine richtige Lage gelegt werden; und natürlich wird ein Mensch eine Seele haben, welche immer wieder in die richtige Lage kommt, wenn sein Gefühl innig mit der Natur zusammenhängt.

Man weiß, als das Altertum auf seinem Höhepunkt angekom-

men war, da fanden sich in der so hochgebildeten Welt keine Menschen mehr, welche zu herrschen verstanden; man mußte die römischen Kaiser in den Kreisen suchen, die noch nicht lesen und schreiben konnten; ein Bauernknecht in Dalmatien verließ seinen Pflug, ließ sich als gemeiner Soldat anwerben, stieg in die Höhe und richtete als Kaiser Diokletian die Welt neu ein. Man weiß, als die Zivilisation im Altertum begann, mit der Entwicklung des Hellenismus, da war auch die selbständige alte Gesittung abgeblüht; es folgte dann nur noch Nachahmertum. Man weiß das; aber Schlüsse auf unsere Zustände zieht man aus diesem Wissen nicht. Das Höchste von Religion, das die Menschen haben, sagte Gottes Sohn, der nicht wußte, wohin er sein Haupt legen sollte; er sagte es armen Fischern, die am Abend von dem lebten, was sie am Tage gefangen hatten. Das Höchste von metaphysischem Denken verdanken wir Männern, die in Indien nackt im Walde lebten und sich von Reiskörnern nährten, die ihre Schüler für sie erbettelten. Sokrates ging barfuß, denn er hatte nicht das Geld, um sich Sandalen zu kaufen, und als Äschylus und Sophokles dichteten, da galt in Athen noch eine Schüssel mit Erbsenbrei als ein Festtagsgericht, und Lauch aß man zum trockenen Brot mit dankbarem Herzen, wenn man es hatte. Man weiß das alles, und noch viel mehr solcher Beispiele weiß man; aber den Schluß zieht man nicht: weshalb Gottes Sohn nicht heute in achtbaren bürgerlichen Kreisen geboren wird, ein Gymnasium besucht, sein Examen macht und sich in eine Staatsanstellung begibt; weshalb am Kurfürstendamm in Berlin keine Metaphysiker wohnen, weshalb kein Sokrates in Lackschuhen auftritt und kein Sophokles in einer Zeit, wo die Munitionsarbeiter bei Kempinsky essen — Verzeihung — speisen.

Aber was sagte der Alte doch weiter? „Bei wem die reine Einfalt hin ist, der wird ungewiß in den Regungen seines Geistes."

Merkwürdig! Ungewiß in den Regungen seines Geistes!

Bei allen gesitteten Völkern heute, die ja nun glücklich sämtlich in diesen Krieg verwickelt sind, beim einen laut, beim andern leise, beim dritten ganz leise, ertönt der Ruf nach dem sogenannten starken Mann. Was verlangt man von diesem starken Mann? Er soll nichts, als den Leuten sagen, was sie zu wollen haben; denn das wissen sie nicht.

In den gewöhnlichen Zeiten ist es ja so gegangen, daß man ohne Willen dahin lebt. Man spricht dann von der Irritabilität der modernen Psyche oder vom unbeirrbaren Pflichtgefühl des deutschen Volkes; das eine Mal, wenn man sich etwa aufreden läßt, daß eine Nackttänzerin Einem Johann Sebastian Bach vortanzt, und das andere Mal, wenn man als Beamter sittlich wartet, bis der Vordermann den Abschied nimmt. Aber plötzlich stellt dieser Krieg das ganze Leben der gesitteten Menschheit in Frage.

Wie? muß denn nicht der Einzelne wissen, was er will?

Durch den Krieg ist den Menschen die sichere Stellung des Selbstversorgers klar geworden. Der Selbstversorger legt im Frühjahr seine Kartoffeln und hackt sie im Herbst aus; er geht in den Stall und melkt seine Ziege, und das Futter, das die Ziege gebraucht, sichelt er selber ab. Der Selbstversorger kann nicht verhungern.

Warum nun das? In einem Eddalied heißt es: „Ein Vornehmer, der zwei Ziegen hat und eine Hütte, braucht niemandem zu dienen." Es lebten auf Island ein paar tausend Menschen, vielleicht soviel, wie in Mülhausen oder in Görlitz; diese paar tausend Menschen haben eine eigentümliche Gesittung geschaffen, die Bewohner von Mülhausen oder von Görlitz werden das sicher nicht tun. Sollte der Grund vielleicht sein, daß man auf Island ein vornehmer Mann war, wenn man zwei Ziegen hatte und eine Hütte (sechs Raummeter Inhalt, man heizt mit der eigenen Körperwärme) und niemandem diente? Der isländische Junker, der seine Ziegen anpflockte,

hätte der nach dem starken Mann verlangt? Schwerlich, denn er wußte genau, was er wollte, er war nicht ungewiß in den Regungen seines Geistes.

* * *

Der Alte fragt nun den Philosophen, der ihm den guten Rat gegeben hat, was er eigentlich ist; und der antwortet ihm: „Ich bin ein Schüler des Kung Dsi." Er ist ein Schüler des Kung Dsi: das ist alles. Weiter ist er nichts. Er ist ein Schüler des Kung Dsi.

Dieser Aufsatz ist überschrieben: „Eine Predigt". Ich darf also vielleicht wie ein Prediger meine Leser einmal anreden. Wenn man euch fragen würde: Was seid ihr? Würdet ihr nicht gleich dem chinesischen Philosophen nichts antworten können wie: „Ich bin ein Schüler dieses oder jenes"; und der Meister ist dann auch wohl wieder ein Schüler. Ist euch nie eingefallen, daß ihr für euch selber etwas sein sollt? Wer von euch ist für sich selber etwas? Der alte Chinese, der seine Wasserkanne schleppt, ist etwas für sich; der isländische Junker ist es und der ärmste Kleinbauer, der keine Zeitung liest, sein Stoppelfeld umpflügt mit seinen Kühen und den Samen der Erde übergibt. Der Bauer ist gewiß weniger wie der Junker, der ist weniger wie der alte Chinese; aber er ist doch immerhin etwas er ist vielleicht etwas wie das Tier, das seine Weide sucht; er ist doch jedenfalls nicht bloß ein Schüler, eine bloße Beziehung; und es kann etwas Großes aus ihm werden. Vielleicht ist er noch ein junger Kerl, er wird Soldat, und wird ein Diokletian, und als Kaiser ist er das, was er als Bauer gelernt hat, nicht als Schüler, sondern im Einssein mit der Natur.

Aber der chinesische Alte spricht schon scharf genug. Er sagt: „Dann seid ihr wohl einer jener großen Gelehrten, die's den berufenen Heiligen gleichtun möchten, die sich rühmen, der Masse

überlegen zu sein, und abseits sich in elegischen Klagen ergehen, um sich einen guten Namen in der Welt zu erkaufen? Wenn ihr imstande wäret, all eure Geisteskräfte zu vergessen und euren ganzen Formenkram wegzuwerfen, dann könntet ihr es vielleicht zu etwas bringen. Aber ihr vermögt euch nicht einmal selbst in Ordnung zu halten: woher wollt ihr Zeit nehmen, an die Ordnung der Welt zu denken? Geht weiter, Herr, und stört mich nicht in meiner Arbeit!"

Dsi Gung war betroffen und erblaßte, war verwirrt und kam außer Fassung; drei Stunden weit lief er, ehe er wieder zu sich kam. Wir wollen wetten, Leser, du wirst nicht erblassen und drei Stunden laufen, ehe du wieder zu dir kommst.

Ja, wenn einer mit der Natur verwachsen ist, dann wird er ja wohl nicht nach einem Namen bei den Menschen streben; nicht, weil er so edel ist, um den Ruhm zu verachten; sondern weil ihm die Meinung der anderen gänzlich gleichgültig ist; denn er ist ja etwas für sich selbst; er ist kein bloßer Schüler, keine bloße Beziehung, nicht ein unglückliches A, der immer das B suchen muß, zu dem er sich verhält. Der Alte ist gutmütig: „Ja, wenn ihr eure Geisteskräfte vergessen könntet, dann könntet ihr es vielleicht zu etwas bringen." Christus sagt es mit etwas anderen Worten: „So ihr nicht werdet gleich der Geringsten einem." Aber freilich, wer nicht innig mit der Natur verbunden ist, der vermag auch nicht einmal, sich selber in Ordnung zu halten; und wie will der an die Ordnung der Welt denken?

Ich möchte eine kleine Geschichte erzählen, eine wahre Geschichte. Ein Mann, der heute als Staatsmann etwas zu sagen hat, ist verheiratet und hat zwei kleine Kinder. Die Frau ist natürlich durch die Pflichten der Gesellschaft und durch die Entwicklung ihrer Individualität so in Anspruch genommen, daß sie sich um die Kinder

nicht bekümmern kann; sie hat sie gekriegt, gut; mehr kann man von ihr nicht verlangen. Es ist aber eine alte Kinderfrau in der Familie, die bereits die Mutter aufgepäppelt hat; sie hat ihrer Zeit ein Examen als Kinderfrau gemacht und hat das Kinderfrauwesen in England studiert. Natürlich wird sie für die Kinder doch viel besser sorgen wie die Mutter! Nun, die Kinder kommen zu Besuch bei der Großmutter, und da stellt sich heraus, daß sie unterernährt sind und unentwickelte Muskeln haben. Die studierte, geprüfte, zuverlässige Wärterin war eine alte Frau geworden und war zu bequem geworden, das Essen der Kinder so zu kochen, wie es sich gehört, und sie herumkriechen zu lassen, wie es sich gehört. In einer Bauernwirtschaft wird ein Kind gewiß nicht unterernährt sein und seine Muskeln nicht unentwickelt.

Der Vater dieser Kinder ist also heute ein Staatsmann von Einfluß. Der chinesische Alte würde ihm sagen: „Ihr vermögt noch nicht einmal Eure Frau zu zwingen, daß sie ihre Pflicht tut, Ihr habt noch nicht einmal soviel Blick, um zu sehen, daß Eure eigenen Kinder verhungern, und Ihr wollt an die Ordnung der Welt denken?" Er würde sagen: „Der unwissende Bauer, der sein Weib in der Gewalt hat und sein Kind beobachtet, wie er Kalb und Zicklein beobachtet, wäre ein besserer Staatsmann wie Ihr."

Man glaubt, die Geschichte ist übertrieben. Sie ist buchstäblich wahr. Man glaubt, solche Fälle sind selten: Nun, in einem sehr großen Reich, in einem Reich, von dem wir alle sehr viel wissen, ist der Thronfolger jung verheiratet. Für die Kinder wird eine studierte geprüfte Kinderfrau genommen. Die Kinderfrau verlangt ihren Abschied und geht. Weshalb? Aus Anständigkeit. Sie hat es nicht durchsetzen können, daß für die Kinder ein Brei besonders gekocht wurde; der Herr Küchenchef schickte ihnen dieselben Speisen, welche die Erwachsenen essen. Die Gemahlin des Thronfolgers hatte offenbar andere Dinge zu tun, als ihre Pflicht hinsichtlich

ihrer Kinder, des einstigen Herrschers eines sehr großen Reiches, zu erfüllen.

Ist das denn möglich, wenn eine Mutter mit ihrem Kind verbunden ist? Das geringste Tier weiß, was seinen Jungen gut ist, und die menschliche Mutter weiß es nicht mehr? Die Mutter ist ja nur die Gattin des Thronfolgers. Aber was ist denn der Thronfolger für ein Mann, wenn er eine solche Frau hat? Wie will er einmal sein Volk leiten, wenn seine Kinder noch nicht einmal richtig ernährt werden?

Das ist also die Ansicht des Alten, und die machte auf den Philosophen solchen Eindruck, daß er drei Stunden weit lief, ehe er wieder zu sich kam.

Da fragten ihn seine Schüler. Natürlich hatte der Philosoph auch Schüler: er ist Schüler und er hat Schüler, damit die Weisheit ja nicht verloren geht. Da fragten ihn also die Schüler, was das denn eigentlich für ein Mann war, der ihn so verwirrt gemacht hat?

Er antwortet: „Ich hatte vordem gedacht, daß es auf der Welt nur einen großen Mann gebe, und wußte nicht, daß es noch diesen Mann gibt."

Unser Philosoph ist ein Chinese und also geschmackvoll; ein heutiger Europäer würde mit dem „einen großen Mann" sich selber meinen; der Chinese meint seinen Lehrer. Dem stellt er nun den Alten als zweiten großen Mann gegenüber. (Wie billig gibt er den Titel des großen Mannes; vielleicht nicht ganz so billig, wie die heutige Zeit, denn heute kann man ihn schon bekommen, wenn man einen Tunnel baut, der länger ist wie die vorhandenen Tunnels.)

Was hatte ihm sein Lehrer, der eine große Mann, gesagt: „Daß es der Sinn der berufenen Heiligen sei, in allen Taten das Mögliche zu erstreben, mit möglichst wenig Kraftaufwand möglichst viel zu erreichen."

Man sieht, Herr Professor Ostwald ist nicht gerade der Allererste, der diese große Wahrheit in Form gefaßt hat. Er glaubt es; aber er irrt sich wirklich, denn das Buch, in welchem unsere Geschichte steht, ist zweitausenddreihundert Jahre alt. Aber das ist ja Nebensache. Die Hauptsache ist: diese große Wahrheit des Lehrers unseres Philosophen ist heute in der Wirklichkeit allgemein angenommen. Nach ihr richtet sich unser ganzes Leben; sie ist der Inhalt unserer Zeit; Herr Professor Ostwald, wie das bei genialen Personen ja oft geht, hat uns das tiefste Geheimnis seiner Zeit offenbart: es ist die Organisation.

Aber wie? Der Alte hat unseren Philosophen bekehrt. Der hält die große Wahrheit seines Lehrers jetzt für einen großen Irrtum. Er hält seinen Lehrer nicht mehr für den großen Mann, sondern den Alten; ja noch mehr: es stellt sich plötzlich heraus, daß er eine Sehnsucht nach dem „starken Mann" hatte, ganz wie die Menschen von heute, welche an die große Ostwaldsche Wahrheit glauben; und diesen starken Mann findet er nun in — dem Alten.

Er sagt: „Wer den Ursinn festhält, hat völliges Leben. Wer völliges Leben hat, wird völlig in seiner Leiblichkeit. Wer völlig in seiner Leiblichkeit ist, wird völlig im Geiste; völlig sein im Geiste, das ist der Sinn der berufenen Heiligen. Der Alte lebt mitten unter dem Volk und niemand weiß, wohin er geht. Wie übermäßig und echt ist seine Vollkommenheit! Erfolg, Gewinn, Kunst und Geschicklichkeit sind Dinge, die keinen Platz haben im Herzen dieses Mannes. Was er sich nicht zum Ziel gesetzt, das tut er nicht. Was nicht seiner Gesinnung entspricht, das führt er nicht aus. Und könnte er die Anerkennung der ganzen Welt finden, er wird sie für etwas halten, über das man stolz hinwegsehen muß. Und wird ihm der Tadel der ganzen Welt drohen, er wird ihn für etwas halten, das zufällig ist und nicht beachtet zu werden braucht. Wer so erhaben ist über Lob und Tadel der Welt, der ist ein Mensch, der

völliges Leben besitzt. Demgegenüber komme ich mir vor wie einer aus der Masse des Volkes, der von Wind und Wellen umhergetrieben wird."

Der Philosoph singt einen Lobgesang auf einen alten Mann, der seine Pflanzen mit einer Kanne begießt, statt es sich leicht zu machen und sie mit einem Ziehbrunnen zu bewässern. Er fand also wohl in der Welt der Bildung und der Wissenschaft, bei den Beamten und den Staatsmännern, bei den Vornehmen und Reichen nicht einen Mann, der ihm einen solchen Eindruck machte wie dieser Alte; und die Ursache war nur, daß dieser Alte kein Maschinenherz hatte und deshalb ein wirklicher Mensch war. Als die Römer ihren Kaiser unter rohen Soldaten suchten, unter Illyriern, Thrakern und Germanen, statt unter den Hochgebildeten, Reichen, Vornehmen, Gelehrten, Staatsmännern und Beamten, da handelten sie so, wie der alte chinesische Philosoph dachte. Sie brauchten einen Kaiser, und ein Kaiser muß ein wirklicher Mensch sein, er darf kein Maschinenherz haben.

Man muß nicht hinterm Pflug gegangen sein, um ein wirklicher Mensch zu werden; man muß nur in allen Dingen seines eigenen Lebens den Zusammenhang mit der Natur behalten haben. Ich habe eben eine Geschichte von einem heutigen Staatsmanne erzählt; in den Briefen Bismarcks steht eine launige Erzählung von einer Reise mit der Familie ins Seebad, weil ein Kind krank ist; die Mutter nährt es selber, aber im Eisenbahnabteil ist es ihr peinlich, die Brust zu entblößen, und der Vater muß das Kind beruhigen. Der Mann, der so das natürliche Leben durchlebt, kann ein Staatsmann werden; wenn man die Grenzen Bismarcks feststellen will, so wird man sie wahrscheinlich überall dort finden, wo das natürliche Erleben bei ihm nicht vorhanden war; er versagt, wie alle versagt haben, wo die heutigen Zustände des allgemeinen Maschinenwesens beginnen, die eben ein Maschinenherz voraussetzen,

das dann nun doch wieder selbst die eigenen Maschinenzustände nicht versteht; er war der Diener des Königs von Preußen, er hatte für seinen Herrn Deutschland geeinigt; das Neue, das aus diesem Deutschland sich entwickelte, verstand er nicht mehr; noch niemand scheint es verstanden zu haben: sollte es so verknittert sein, daß selbst die heutigen Menschen noch zu einfältig wären, um es zu fassen?

Die chinesische Erzählung hat noch einen Schluß. Der Philosoph kommt nun auch noch zu seinem Lehrer, zu Kung Dsi, der die große Wahrheit gelehrt hat, die heute Ostwald lehrt; und der antwortet ihm: „Jener Mann ist einer, der sich damit abgibt, die Grundsätze der Urzeit zu pflegen.“ Ja, gewiß; das sind die Grundsätze der Urzeit: so zu leben, daß man ein voller Mensch wird, nicht eine Beziehung oder ein Verhältnis, daß nicht die Dinge wichtiger werden wie man selber. Sehr schön schildert Kung Dsi einen solchen, der ein voller Mensch ist: „Er kennt das Eine und will nichts wissen von einem Zweiten. Er ordnet sein Inneres und kümmert sich nicht um das Äußere.“ Wie? Kann denn Kung Dsi ihm nicht nachfolgen, kann er nicht seinen Schüler zu seiner Nachfolge ermahnen? Ach nein! er fährt fort: „Vor einem solchen Menschen, der die Reinheit erkennt, ins Ungeteilte eindringt, nicht handelt, zurückkehrt zur Einfalt, seine Natur festigt, seinen Geist in der Hand hat und dennoch verborgen in Richtigkeit wandelt, hattest du Grund zu erschrecken. Die Grundsätze der Urzeit zu verstehen, bin ich ebensowenig fähig, wie du.“

Wird unsere Zeit das auch sagen? Es ist doch unangenehm, zu erschrecken!

Nun, man kann die Kühe heute mit Elektrizität melken. Der gehobene Proletarier treibt rationelle Körperkultur. Das angelsächsische Weib im freien Amerika hat entdeckt, daß die Frau erst nach der fünfundzwanzigsten Scheidung ihre intensive Weiblichkeit ent-

wickelt, wobei das Kinderkriegen, dieser leidige Tribut an überkommene Vorurteile, natürlich stören würde; die Frauen der Nigger und polnischen Juden widmen sich dieser Tätigkeit mit Hingabe, vorläufig noch ohne Entgelt. Wo soll da ein Mann herkommen, der die Leute veranlaßte, in unangenehmer Weise zu erschrecken! Nein; unsere Zeit kann ruhig sein; kein Philosoph wird je einen Alten sein Gemüse mit der Kanne bewässern sehen, wenn er es mit einem Ziehbrunnen bewässern kann.

Aber unsere Zeit ist zu Ende; Gott sei Dank! sie ist zu Ende. Es zieht eine neue Zeit herauf, die wird anders sein.

* * *

In geheimnisvoller Weise laufen seelische Bewegungen der Völker gleich mit den wirtschaftlichen. Vor dem Kriege, durch welchen die gesamte bürgerliche Gesellschaft mit Kapitalismus und Militarismus zur Selbstauflösung getrieben wird, war gleichzeitig, in einem Jahre, und ohne äußern Zusammenhang, in allen gebildeten Ländern ein neues und unerhörtes Wollen in die Jugend gekommen. Die Jugend wollte nicht mehr die bürgerliche Lüge und Feigheit; sie stellte sich nicht mehr bloß in der Art feindlich gegen die bürgerliche Gesellschaftsordnung wie die Sozialdemokratie, daß sie alles beibehalten wollte und lediglich an die Stelle tätiger Kapitalisten faule Beamte setzte; sie wendete sich gegen die Wurzel der bürgerlichen Gesellschaft, gegen die Unnatur.

Sie folgte nur ihrem Triebe und hat noch keine Gedanken erzeugt, in welchen der Trieb gestattet ist. Noch ist alles in ihr unbestimmt. Aber wenn nicht zu viele von den Besten unter den jungen Leuten aller Völker in diesem Krieg gefallen sind für ihr Vaterland, wie sie glaubten — dann kann aus der sittlichen Kraft dieser ernsten Jugend, aus der fürchterlichen Erziehung, welche der Zusammenbruch dieser alten schuldbeladenen Welt ihr

gibt, der erste formende Gedanke einer neuen Menschheit entstehen: eine kleine Beihilfe zu ihm mag dieses Buch eines Mannes sein, den sie zu den Alten rechnen muß, und der wenigstens das von sich sagen kann, daß er diese alte Welt stets aus tiefster Seele verachtet und gehaßt hat.

Beendet im Juni 1917

Schriften von Paul Ernst

Dramatisches:

Wenn die Blätter fallen. Der Tod.
Zwei Trauerspiele.

Lumpenbagasch. Im Chambre séparée.
Zwei Schauspiele.

Demetrios.
Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Eine Nacht in Florenz.
Lustspiel in vier Aufzügen.

Ritter Lanval.
Lustspiel in drei Aufzügen.

Canossa.
Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Der Hulla.
Lustspiel in vier Aufzügen. (Zweite Auflage.)

Das Gold.
Trauerspiel in vier Aufzügen.

Brunhild.
Trauerspiel in drei Aufzügen.

Über alle Narrheit Liebe.
Lustspiel in drei Aufzügen.

Ninon de Lenclos.
Trauerspiel in drei Aufzügen.

Der heilige Crispin.
Lustspiel in fünf Aufzügen.

Ariadne auf Naxos.
Schauspiel in drei Aufzügen.

Manfred und Beatrice.
Schauspiel in drei Aufzügen.

Preußengeist.
Schauspiel in drei Aufzügen.

Erzählendes:

Sechs Geschichten.

Die Prinzessin des Ostens.
Novellen.

Der schmale Weg zum Glück.
Roman. (Siebente Auflage.)

Die selige Insel.
Roman.

Der Tod des Cosimo.
Novellen. (Dritte Auflage.)

Die Hochzeit.
Novellen.

Saat auf Hoffnung.
Roman.

Die Taufe.
Novellen.

Theoretisches:

Der Weg zur Form.
(Zweite Auflage.)

Ein Credo.

Übersetzungen:

Altitalienische Novellen.
(Zweite Auflage.)

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt



